JACK BRATIN * ADA BRATIN

O JUMĂTATE DE VEAC ÎN LUMEA MUZICII

Colecția Clepsidra 29



EDITURA EMINESCU



Colecția
Clepsidra

Coperta de AUREL BULACU

JACK BRATIN
ADA BRATIN

O JUMĂTATE DE VEAC ÎN LUMEA MUZICII

Virtuozi, spectacole, orașe

Colecția Clepsidra



EDITURA EMINESCU
BUCUREȘTI

PRELUDIU

Trebuie să mărturisesc că ideea de a scrie această carte nu-mi aparţine întru totul. Ea a încolţit încă de pe cînd lucram la secretariatul Filarmonicii şi mulţi din tinerii interpreţi care veneau cu treburi pe la noi, aflînd că fusesem cîndva foarte aproape de multe evenimente şi de celebrităţi care intrau, încetul cu încetul, în domeniul trecutului, mă asaltau cu întrebări : „L-aţi cunoscut pe Fritz Kreisler ? Şi pe Pablo Casals ? L-aţi văzut dirijînd pe Arturo Toscanini ?! Dar ce-aţi văzut în regia lui Max Reinhardt ?"

A mai fost imboldul perseverent al unor muzicieni distinşi, vechi prieteni calzi şi sinceri, cu care de multe ori ne cufundam în noianul evocărilor de întîmplări trăite intens, unele din ele notate în fugă „la cald", sub impresia încă vibrantă a momentului : „De ce nu scrii o carte ? Cunoşti atît de multe lucruri interesante din lumea noastră, a artelor... în care trăieşti de o jumătate de veac !"

Cum ?! O jumătate de veac ?! Cînd a trecut ? Repede, foarte repede !...

Iar acum, cînd drumul gîndurilor își schimbă tot mai des direcția spre „ce a fost" și-mi frunzăresc amintirile, nu numai cele cuprinse în mărturiile hîrtiei și păstrate cu grijă în mape, dar și cele privite în nemărginitul cîmp vizual al ochilor minții, cred și eu că, înmănunchiate în acest volum, ele vor fi o lectură interesantă, plăcută, atît pentru generațiile tinere care vor să afle cîte ceva din ceea ce nu cuprind nici lexicoanele, nici enciclopediile, nici istoria muzicii, și pentru cei mai puțin tineri, pentru a retrăi, cu nostalgie, crîmpeie de desfătare din viața lor, ușor aburite de trecerea timpului.

*

Facultatea de a-ți aduce aminte este un har, căci ea are puterea de a te smulge din moment legîndu-te de eul tău cel mai îndepărtat, pentru a putea retrăi, luminate mai puternic sau, dimpotrivă, cu asperitățile estompate, o imensă acumulare de fapte înmagazinate, de multe ori fără să știi cum și cînd, de fantasticul computer care este creierul omenesc. Îți pui o întrebare și iată că se și declanșează un film întreg, printre ale cărui secvențe găsești și răspunsul căutat!

Oare cînd am fost prins de labirintul fermecat al muzicii, de lumea ei de vis și poezie, din care nu am mai putut și nici nu am dorit vreodată să mă desprind? Poate cînd, vrăjit, îl ascultam la gramofon pe Caruso, cîntînd faimoasa arie din *Trubadurul*, cu vocea alterată de aparatura primitivă a cutiei cu pîlnie, pe platanul căreia se rotea un disc gros, imprimat pe o singură față? Era în perioada cînd discurile cu cîntăreți se găseau din

ce în ce mai greu, nu numai pentru că muzica vocală era mai accesibilă, dar pentru că se constatase că glasul omenesc era în mod special deformat de înregistrări și atunci marii interpreți, speriați de ceea ce putea fi confundat cu un eșec artistic, renunțînd la importante beneficii materiale, cumpărau ei înșiși toate plăcile de pe piață și le distrugeau. De la Jean de Reszke, de pildă, tenorul numărul unu al lumii înainte de Caruso, n-au rămas decît două plăci care reprezintă azi piese de valoare ale unei colecții particulare. Dar imensa popularitate a lui Caruso a făcut ca imprimările lui să se răspîndească pe tot globul mai repede decît diligențele pentru distrugerea lor astfel încît, deși rare, ele se găsesc în fondul de aur al multor instituții de specialitate.

Sau poate cînd au început să mă atragă spectacolele de teatru muzical? În adolescența mea, Bucureștii numărau trei teatre unde se produceau ansamblurile de operetă ale vremii: Teatrul Liric, din Piața Walter Mărăcineanu, în spatele grădinii Cișmigiu, Sala Eforie, de pe actualul bulevard Gh. Gheorghiu-Dej, care mai găzduia și spectacole sau concerte extraordinare, și Teatrul Modern, pe o stradelă paralelă cu strada Doamnei, Karagheorghevici îmi pare, în spatele Băncii Naționale. Le cunoșteam repertoriile, nu pierdeam nici o montare nouă, fie că era vorba de mari succese, ca *Sylvia* de Kálmán, sau de comedia muzicală a lui Ionel Brătianu pe libret de Victor Eftimiu, *Sfîrșitul pămîntului*. Pe protagoniști îi sorbeam din ochi la spectacol, apoi îi așteptam în stradă la ieșirea din spatele scenei, înghesuindu-mă cu alți admiratori cuprinși și ei de febra autografelor. Și chiar

dacă textele unor arii, localizate ad-hoc, sunau cam așa: „Asta-i iu-bi-bi-bi, iu-bi-bi-bi, iubirea! / Ce strică fi-fi-fi, chiar fi-fi-fi, chiar firea! / Și așa-i în orice loc, / Orice colțișor, / De la Țara cea de Foc, / Pînă la Obor!", ele nu reușeau să știrbească desfătarea cu care îmi umpleau sufletul melodiile lui Lehár și Jean Gilbert, ale lui Oscar Straus, Leo Fall, Kálmán sau Johann Strauss.

Întîlnirea cu spectacolul de operă a fost pentru mine un eveniment important. Citind cu sfințenie *Rampa* și *Scena* eram la curent cu toate noutățile artistice, între altele și cu cele privind, în preajma anilor douăzeci, înființarea Operei Române, la Teatrul Liric. Începuse să nu mă mai mulțumească simpla participare ca spectator în sală. Doream să fiu în culise, printre artiști, să-i văd de aproape, să-i cunosc. Eram în permanentă căutare de „relații". Așa l-am găsit pe Nicu Vămășescu, abilul și dinamicul fost comisar de poliție, ajuns — datorită spiritului său de aventură combinat cu pasiunea pentru teatru — directorul administrativ al „Societății Lirice Române Opera", nucleul Operei Române de mai tîrziu. Imaginația inventivului director era pusă la grea încercare de greutățile pe care le întîmpina tînăra înjghebare: ca să-i asigure fondurile minimale strict necesare alcătuia liste de subscripție, obținea concesii de export de benzină și de jocuri de ruletă prin parcuri. L-am auzit cerînd agitat la telefon urgentarea trimiterii celor cîteva zeci de soldați promiși de garnizoana București, pentru completarea figurației de trupe egiptene care defilau în *Aida*. Mulțumită lui Nicu Vămășescu am văzut aproape tot ce s-a dat la Operă, am cunoscut personal pe marii noștri cîn-

tăreţi de atunci, pe dirijorii Umberto Pessione şi Egizio Massini, fără a putea bănui — la anii mei tineri — cît mă va apropia de ei, pe lîngă o admiraţie mereu vie, şi activitatea mea de mai tîrziu.

Dar cel mai bine mă simţeam în sălile de concert. Am ascultat recitale splendide, ca ale renumiţilor cîntăreţi Selma Kurz şi Feodor Şaliapin, sau ale unor mari violonişti, şi mai ales ale pianiştilor, ca Ignaz Friedmann, Wladimir Horowitz, Arthur Rubinstein, Madeleine Cocorăscu, Alfred Cortot, Aurelia Cionca — de care mă simţeam mai aproape, deoarece studiam şi eu pianul cu plăcere şi asiduitate. Cît despre simfonicele Filarmonicii, ele îmi dădeau o desfătare unică, îndemnîndu-mă să citesc mult, pentru a putea înţelege cît mai bine tot ce ascultam. Şi, deoarece întotdeauna mi-a plăcut să-i cunosc şi pe oamenii care făceau muzica, am reuşit să mă împrietenesc cu mulţi dintre membrii orchestrei.

Pe măsură ce mă apropiam de terminarea liceului şi de alegerea unei profesiuni, tot mai limpede se contura în mintea şi în sufletul meu dorinţa de a mă dedica artei interpretative pianistice. Speram că nu mă voi lovi de opoziţia familiei mele care, luînd dragostea mea evidentă pentru muzică drept ceva trecător, credea că mă voi decide să urmez un studiu mai realist. Dar indescriptibilul şoc pe care l-am resimţit cînd am aflat că nu-mi voi putea realiza visul nu mi-a venit din partea părinţilor ci din cea a unor medici oftalmologi. Aceştia m-au avertizat că o profesiune atît de grea şi plină de emoţii cum era cea la care rîvneam va grăbi agravarea ireversibilă a unei grele

deficiențe de vedere pe care o aveam din copilărie. Descumpănirea care m-a cuprins n-a fost de lungă durată. Mi-am propus să nu depun armele, să folosesc toate resursele, toate mijloacele, auditive cu precădere, pentru a putea activa totuși în sfera lumii ce mă acaparase.

Am acceptat să plec în străinătate, unde am absolvit o Facultate de Științe Economice — un studiu intensiv cu durată de doi ani. Dar concomitent, am urmat peste tot — și la Viena, și la Berlin, și la Paris — tot felul de cursuri, prelegeri, seminarii de teorie a muzicii, de istorie a muzicii, ținute de specialiști de elită. Am ascultat zi de zi și seară de seară muzică, pe viu și înregistrată, transformîndu-mi memoria într-o veritabilă fonotecă. În același timp, la concerte și la operă, m-am apropiat de mulți dintre interpreții de seamă, trimițînd unele din convorbirile cu dînșii, spre eventuală publicare, la diverse ziare și reviste artistice din țară.

Reîntors la București, am intrat în 1930 ca recenzent și cronicar la revista săptămînală *Radio și Radiofonia* a editurii *Adevărul și Dimineața*, pentru a scrie avancronica programelor muzicale de la Radio București. Directorul revistei era inginerul Emil Petrașcu. Această activitate mi-a prilejuit cunoștința cu omul cu totul excepțional care a fost marele nostru muzician Mihail Jora. Intram cu o plăcere imensă în biroul directorial al programelor Radioului, din actuala stradă a Nuferilor, unde lucrau Mihail Jora pentru sectorul muzical și poetul Adrian Maniu pentru cel literar : în fiecare luni după amiază maestrul Jora îmi puncta ceea ce considera el mai interesant pentru rubri-

ca mea. Cînd plecam acasă constatam de fiecare dată că îmi dăduse — pe lîngă materialul trebuitor pentru revistă, o bogăție de cunoștințe, idei și comentarii interesante, sfaturi foarte prețioase pentru începătorul care eram. Uneori mă chema la el acasă, în strada Silvestru. Era dascălul ideal, nu numai de muzică dar și de cumsecădenie, nu numai al studenților săi ci și al tuturor acelora cărora le întindea mîna.

Redacția revistei *Radio și Radiofonia* se afla, împreună cu aceea a *Realității ilustrate*, la mezaninul palatului de pe strada Sărindar, astăzi Constantin Mille. Iar la etajul întîi domnea clocotul specific atmosferei de mari cotidiene cum erau cele două ziare de mare tiraj — *Adevărul* și *Dimineața* — care mă atrăgea ca un magnet. Pe unii din gazetarii de seamă de atunci îi cunoșteam personal, ei fiind amici ai tatălui meu — Const. Graur, Beno Brănișteanu, Em. Socor, Tudor Teodorescu-Braniște. Dar cel mai drag îmi era Barbu Lăzăreanu, erudit stupefiant, omul a cărui bunătate și generozitate fără margini nu o egala decît modestia lui aproape nefirească. El era la curent cu preocupările mele, mă îndemna să perseverez și nu pierdea niciodată ocazia să mă sfătuiască să-mi fac cu consecvență fișe cu însemnări, detaliate sau nu, pentru tot ce vedeam și auzeam. „Se întîmplă de multe ori ca o notiță aparent fără însemnătate — spunea el — să aducă la momentul potrivit lumină și culoare, limpezime chiar, într-un ansamblu de date importante". L-am ascultat, și astăzi îi dau dreptate și îi mulțumesc, deoarece bună parte din această carte s-a nutrit

din astfel de materiale, adunate an după an, deceniu după deceniu.

Rubrica mea, „Pe marginea programului muzical la Radio București", mi-a adus, cum era și firesc, o lărgire de front în relațiile cu artiștii noștri. Microfonul era un stimulent real și necesar pentru posibilitățile de afirmare ale muzicienilor români, o infuzie de speranțe și elan. Ocazia de a fi cunoscuți și apreciați de un public al cărui număr se înzecea în raport cu capacitatea sălilor de spectacol le dădea aripi. Pe de altă parte, și sălile atrăgeau mai mulți auditori, dornici să vadă „în carne și oase" multe nume auzite la radio, încă neprezentate pe scenă sau pe podiumul de concert, sau să revadă pe cei cunoscuți, readuși în memorie de o emisie radiofonică.

În toamna anului 1932 și-a deschis porțile, în plin centrul Capitalei, intima și foarte plăcuta sală de concerte și conferințe „Dalles" — 508 locuri, o acustică dintre cele mai bune, un podium nu prea înalt și foarte apropiat de primele rînduri de locuri, contribuind — și la propriu — la contactul nemijlocit dintre scenă și public. Chiar în iarna aceluiași an am organizat aici, cu un grup de muzicieni la fel de entuziaști ca și noi — spun noi, pentru că mă căsătorisem cu cîteva luni în urmă — o serie de concerte de muzică de cameră, precedate uneori de un cuvînt introductiv, pe diverse teme : figuri de compozitori sau momente din istoria muzicii, partea muzicală fiind susținută exclusiv de artiști români. Succesul a întrecut cu mult așteptările și mi-a întărit hotărîrea ca, paralel cu publicistica, să mă avînt în viața artistică a țării prin organizarea de concerte.

Corespondenţele trimise de mine din străinătate, vădind relaţiile amicale pe care le aveam cu mulţi din marii interpreţi de faimă mondială, au atras atenţia uneia din agenţiile de impresariat din Bucureşti. Mi s-a propus o colaborare, pentru alcătuirea la noi a unor stagiuni de concert cu mari interpreţi: agenţia urma să se ocupe doar de partea organizatorică, eu avînd să ţin legătura cu artiştii, să stabilesc agendele şi programele. Era pentru mine o activitate semi-impresarială care m-a captivat din primul moment, deoarece îmi prilejuia contacte cu oameni pe care îi admiram, dîndu-mi totodată posibilitatea de a contribui şi eu la îmbogăţirea peisajului nostru cultural. Din păcate însă, nu am putut să o practic decît timp de vreo şase ani.

În aceşti puţini ani, prietenia cu mulţi din interpreţii de renume de peste hotare a devenit şi mai caldă. Vechile legături s-au împrospătat nu numai cu ocazia concertelor pe care le-au dat ei în Bucureşti, unde îi puteam avea ca oaspeţi şi la noi acasă, sau în oraşele din ţară, unde îi însoţeam, ci şi cînd ne reîntîlneam la diverse festivaluri internaţionale. Dar mai important a fost faptul că s-au strîns şi s-au adîncit mult şi prieteniile cu interpreţii noştri, astfel încît, cînd am reînceput să lucrez, după anii negri de întrerupere, colaborarea cu dînşii a fost nu un început, ci o regăsire, însufleţită de grandioasa perspectivă de activitate care se deschisese în faţa noastră.

Pe parcursul atît de variat, mai drept sau mai abrupt, cînd lin, cînd plin de obstacole, al profesiei mele atît de încărcată de emoţii, am avut mereu a-

lături, ca partener entuziast și stimulator, pe soția mea, pe tovarășa mea de-o viață. Eram foarte tineri cînd ne-am căsătorit, dar chiar de la început viața ne-a fost îmbogățită prin descoperirea pasiunii noastre comune pentru arta interpretativă, muzicală mai ales, pentru frumos, pentru tot ce mintea și spiritul omenesc au mai nobil.

Materializarea dorinței de a realiza această carte a însemnat pentru noi o perioadă însuflețită de retrăire pasionată nu numai a amintirilor comune, dar și a unor întîmplări la care am participat numai eu, ca cele dinaintea căsătoriei sau cele petrecute la locurile mele de muncă, la Radio sau la Filarmonică de pildă. Însă doar după ce le-am redepănat împreună au putut ieși la iveală acele aspecte, uneori de o infinitesimală finețe, care le-au scos din vălmășagul nebulos al întîmplărilor zilnice, dîndu-le culoare, relief, viață. Astfel încît, chiar acolo unde povestirea se cerea vorbită la singular, sîntem, în fond și tot timpul, amîndoi.

Nu pot încheia aceste rînduri fără a recunoaște, nu numai ca un gest de mulțumire și de prietenie față de dînsa, dar cu toată gratitudinea și dragostea mea, că fără sensibilitatea și dăruirea soției mele această carte nu ar fi putut fi scrisă.

JACK BRATIN

MARI INTERPREŢI AI LUMII, OASPEŢI AI BUCUREŞTIULUI

FRITZ KREISLER

Un domn cu ţinută impunătoare deşi nu prea înalt, cu faţa prelungă, trăsături liniare, cu ochi mici alungiţi uşor, ceafa puternică şi părul şi mustaţa sure, îmbrăcat într-un palton de culoare închisă cu guler de astrahan, pălărie neagră cu borul larg, intră în frizeria „Ionică" de la hotelul „Athénée Palace". Lume multă. Unul din lucrători, foarte reverenţios şi stilat, răspunde solicitării sale, într-o franceză impecabilă: „Regretăm nespus, dar astăzi n-o să vă putem servi. Sîntem supraaglomeraţi. Ştiţi, diseară este concertul violonistului Fritz Kreisler, de aceea avem atîta lume. Vă rugăm să veniţi mîine" — şi se întoarse foarte grăbit spre clientul de care tocmai se ocupa, fără să ştie că cel pe care îl refuzase era tocmai marele violonist. Foarte amuzat, Kreisler îmi făcu un semn discret să nu intervin — eram împreună — şi am ieşit repede din aglomeraţie. Am luat-o apoi pe Calea Victoriei în jos, spre frizeria Frascatti, unde a şi găsit loc. Era 1 februarie 1937.

Fritz Kreisler se afla la Bucureşti pentru două recitale: unul în sala Patria de astăzi (pe atunci

ARO), al doilea la Ateneul Român, oferit de el în beneficiul Sindicatului Artiştilor Instrumentişti din România, ambele concerte cu acompaniamentul la pian al profesorului Otto Schulhof, de la Academia de Muzică din Viena. Prezenţa lui Kreisler la Bucureşti constituia un important eveniment artistic, nu numai pentru că el era una din marile figuri ale artei interpretative contemporane, dar şi pentru că obţinerea unui spaţiu disponibil în agenda sa încărcată ţinea de domeniul celor mai temerare iluzii. Întîmplarea a făcut să apară totuşi un respiro de două săptămîni în reţeaua densă a angajamentelor sale, timp pe care dorea să-l petreacă în Egipt; şi deoarece ruta aleasă trecea prin Constanţa via Bucureşti, a acceptat să dea aceste două concerte în Capitală.

— Doream de mult să revin în România, unde n-am mai fost de foarte multă vreme. Îmi aminteam cu plăcere de publicul de aici, entuziast şi cald; acum îl consider şi pretenţios şi pregătit, din moment ce i se poate oferi — cum constat că faceţi dumneavoastră în această stagiune — un abonament al „maeştrilor viorii" în care intră Huberman şi Milstein, Szigeti şi Přihoda, în care sînt onorat să mă număr şi eu, — îmi spuse Kreisler plecînd de la Frascatti.

Pentru a risipi imediat o posibilă nemărturisită mirare, m-am grăbit să-i explic:

— Maestrul Enescu nu face parte din acest abonament deoarece îşi are separat, ca în fiecare an, ciclul său de concerte personale.

— Pentru că ai adus vorba de Enescu, trebuie să recunosc că dorinţa de a-l revedea pe acest vechi prieten al meu, a fost un motiv în plus în

hotărîrea de a mă opri la București, unde aflasem că se va găsi cînd voi veni eu. Am și vorbit cu dînsul la telefon și mi-a spus că vine diseară la concert. E o bucurie imensă.

— Ați fost amîndoi elevii aceluiași profesor, la Viena, nu ?

— Da, ai lui Josef Hellmesberger-junior, dar nu în aceeași perioadă. Eu sînt cu șase ani mai în vîrstă decît Enescu : cînd el studia la Viena, eu mă aflam la Paris. Cînd am revenit la Viena, el era în penultimul an de conservator, iar eu — ai să rîzi — în primul la... medicină. Da, tatăl meu, medic, nu vroia cu nici un chip să renunțe la visul de a mă vedea și pe mine doctor, deși absolvisem deja două conservatoare și un turneu triumfal în America ! Pînă la urmă, totuși... după cum se vede... De Enescu aflasem de la Hellmesberger-junior, care-mi vorbea într-o scrisoare despre extraordinarul său elev din România. La Paris ne vedeam des și am devenit repede foarte apropiați. Făceam împreună muzică de cameră. Am cîntat amîndoi în cvartet, cu Ysaye. În această formație, Ysaye cînta vioara întîia, Enescu — vioara a doua, eu... ei bine, da ! eu cîntam la violă și Casals la violoncel. Ce muzică făceam !

Autorul „Capriciului vienez" a evocat, în continuare, și pe alți eminenți muzicieni ai noștri pe care îi cunoștea — de la Berlin pe George Georgescu, din Viena pe contrabasistul Josef Prunner. Pe Alfred Alessandrescu îl întîlnise la Paris într-un cerc de elevi ai lui Vincet d'Indy. Era limpede că plăcerea de a cînta la noi și nerăbdarea de a revedea cîteva cunoștințe erau sincere și reale și nu le spunea de complezență, ca o amabilitate.

Ajunşi la sala ARO, unde fixase o repetiţie pe scenă, am fost întîmpinaţi de Otto Schulhof, care luase din vreme contact cu Steinway-ul pe care urma să cînte seara. Cînd ne aflam încă pe stradă, un panou cu afişe ne-a oprit din drum. Kreisler dorea să vadă cum arăta, tipărit, programul concertului. Iată-l, copiat aidoma din scrisoarea-manuscris pe care ne-o trimisese la timpul său: Concertul nr. 4 în re major de Mozart, Sonata în sol minor pentru vioară solo de J. S. Bach, Piesă de concert de Paganini (de fapt partea întîia a Concertului în re major, într-o nouă ediţie, de Fr. Kreisler); urmau trei compoziţii proprii (*Vechi madrigal ciobănesc german, Malagueña, Caprice tzigane), Piesa în formă de Habaneră* de Ravel, *Fata cu păr bălai* de Debussy şi *Dans spaniol* din *La vida breve* de de Falla-Kreisler.

— Nu ştiu ce părere va avea publicul bucureştean despre acest program, poate că unii îl vor considera prea uşor, însă cam astfel arată programele pe care le cînt pretutindeni, deoarece sînt un adept al miniaturilor muzicale: se găsesc printre ele multe piese de valoare...

— ...iar multe din compoziţiile dumneavoastră sînt bine cunoscute melomanilor noştri care vor avea acum rara ocazie de a le auzi cîntate chiar de către autorul lor.

— Da, da, m-am gîndit şi la asta. Pe de altă parte însă, orice program trebuie să cuprindă şi o piesă de rezistenţă, cel puţin. Ai văzut că în concertul pentru Sindicat am inclus *Sonata Kreutzer.*

— Şi eu mă bucur mult că o voi asculta „pe viu“: la noi este cunoscută înregistrarea pe care aţi făcut-o cu Serghei Rahmaninov.

— Am înregistrat cu Rahmaninov mai multe sonate de Beethoven şi, cînd reuşim să găsim amîndoi date care să coincidă, asta se întîmplă cam o dată pe an, dăm împreună cîte o seară de sonate, de obicei la Paris sau la New York.

La sală, Kreisler a trecut grăbit pe scenă. Spunea că ţine să facă o repetiţie foarte serioasă, meticuloasă, să fie în formă bună, căci... „vine şi Enescu".

Seara, după terminarea concertului care entuziasmase auditoriul, în culise, am fost martori la prelunga îmbrăţişare a celor doi mari artişti. Mai erau de faţă Alfred Alessandrescu, criticul Emanoil Ciomac, Romulus Orchiş — secretarul Filarmonicii, Petre Niţulescu — prim-cornist al Filarmonicii şi preşedinte al Sindicatului Artiştilor Instrumentişti din România, ca şi membri ai Ambasadei Austriei. Publicul aplauda necontenit, cerea bisuri, iar Kreisler era nevoit să întrerupă mereu firul convorbirii începute cu Enescu, ca să se întoarcă pe scenă. Cînd totul s-a potolit, Kreisler şi Enescu, însoţiţi de noi toţi, au coborît spirala îngustă a unei scări ce ducea sub scenă, într-o aşa-zisă cameră pentru artişti, amenajată ad-hoc. Publicul părăsise de mult sala, orele erau înaintate, dar cei doi prieteni nu se uitau la ceas. În vălmăşagul temelor abordate, una era precumpănitoare şi-l interesa în mod deosebit pe Enescu: ororile nazismului şi soarta muzicienilor din Germania, deocamdată. Ştiind că violonistul austriac îşi avea încă reşedinţa la Grunewald, o suburbie a Berlinului, îi cerea relatări cît mai precise.

— E îngrozitor, spunea Kreisler: domnia absurdului şi a crimei, a violenţei, a stupidităţii. Un

mare număr de muzicieni zac deja în închisori sau în lagăre. Mulţi din cei încă nevizaţi se grăbesc să plece... Plecăm, fugim cu toţii! Leo Blech, dirijorul a cărui viaţă se confundă cu cea a Operei din Berlin, a fugit în Suedia, Adolf Busch e în Elveţia, ca şi Wilhelm Backhaus, Otto Klemperer la Londra... În ceea ce mă priveşte, lichidez totul, îmi fac bagajele şi plec... la Paris probabil... însă temporar, căci barometrul arată furtună mare în toată Europa...

Enescu asculta îngîndurat şi privirile amîndurora s-au pierdut în acea zare tulbure, greu de scrutat...

Insistenţele portarului, care trebuia să încuie sala, ne-au readus la realitate. Maestrul Enescu pleca a doua zi din Bucureşti. Un nou şi afectuos „rămas bun" îi despărţea iar pentru cine ştie cîtă vreme. Am pornit cu toţii pe stradă, să-i conducem pe oaspeţi pe jos, pînă la hotel. Înainte de a ne despărţi, Kreisler ne-a invitat pe a doua zi, în apartamentul său:

— Mîine e zi fără concert, aşa că putem petrece împreună, în voie, toată după-amiaza!

Ghicisem tîlcul acestei invitaţii: la 2 februarie Fritz Kreisler împlinea şaizeci şi doi de ani şi dorea să-şi sărbătorească ziua de naştere într-un cerc intim. Am petrecut cîteva ore unice, un crîmpei de viaţă din cele care-ţi rămîn pentru veşnicie în suflet şi în minte. Gazda noastră a fost de o excepţională bună-dispoziţie şi comunicativitate, dînd frîu liber celor mai interesante mărturisiri, confidenţe, păreri... Secondat şi aici de Otto Schulhof, cu faţa luminoasă şi rotundă ca o lună plină, cu ochi vii şi pătrunzători, cu un permanent surîs bonom, care pigmenta conversaţia cu apropouri vesele, am-

plificată și de conținutul celor cîteva sticle lungi și subțiri de muscat tirolez, primite în dar de la ambasadorul Austriei. În jurul mesei, pe lîngă noi cei invitați cu o seară înainte, a venit pe neașteptate și soprana Vera Schwartz de la Opera de Stat din Viena, aflată tocmai atunci la București pentru cîteva spectacole la Opera Română. S-a rîs, s-a vorbit, s-a și cîntat — altfel însă de cum era de așteptat: venind vorba de Viena, orașul său natal, Kreisler s-a așezat la pianul care-i fusese pus la dispoziție, în apartament — un splendid Bechstein de concert — și ne-a oferit un adevărat recital de vechi cîntece populare vieneze, „Altwiener Weisen", cu texte cîntate cînd de Vera Schwartz, cînd de el, cînd de amîndoi împreună.

După o nouă rundă de muscat, maestrul se reașeză la pian, dezlănțuind de data aceasta un vals antrenant, executat cu agilitate și vervă. Vera Schwartz l-a recunoscut și a început să-l fredoneze. „E unul din valsurile operetei mele *Sissy*", ne spuse maestrul, măgulit că i se apreciau și realizările componistice de teatru liric. „S-a jucat în 1933, la Theater an der Wien. E greu să fii un copil al Vienei și să nu te prindă în mreje opereta ei... Nici vorbă, există și excepții..."

Zîmbind amuzat, Alfred Alessandrescu preluă ideea :

— Vă referiți la Arnold Schönberg și dodecafonismul său, alt copil celebru al Vienei, opac față de farmecul operetei dar creator al unei concepții componistice originale...

— Da, desigur. Prietenul meu Schönberg este o mare personalitate și am multă admirație pentru el. Convins de necesitatea înnoirii mijloacelor de

expresie clasice, el s-a avîntat cu pasiune într-un univers de sonorităţi noi — muzica atonală, pe care noi „melodiştii" o percepem mai greu, căci se oprește în ureche, ajunge încet la inimă. Eu îi sînt şi îndatorat lui Schönberg, pentru felul cum a preţuit şi pentru publicitatea pe care a făcut-o cadenţelor pe care le-am scris pentru concertele de Beethoven şi de Brahms. Dar... muzica dodecafonică... Deşi a devenit şcoală, cu toate că dăinuie de aproape treizeci de ani şi are mereu noi şi noi adepţi, o bună parte din public se mai menţine în rezervă...

— Vă amintiţi de scandalul stîrnit la memorabilul concert dedicat exclusiv creaţiei schönbergiene, cînd s-a cîntat şi *Pierrot lunaire ?* intervine Schulhof. După tot felul de întreruperi, cu fluierături, tropăituri din picioare şi geamuri sparte, „cauza" a ajuns la tribunal. Printre martori — Oscar Straus. „E adevărat că s-au auzit tropăituri de picioare şi geamuri sparte ?" — îl întreabă judecătorul cam neîncrezător. Răspunsul : „Bineînţeles că s-au auzit, domnule prezident, au fost doar singurele sunete clare din tot concertul !"

— Ce vrei, a fost o întîlnire neizbutită între *Pierrot lunaire* şi... *Farmecul unui vals,* puse Kreisler punctul pe i. Dar asta a fost prin 1912. Astăzi Viena se mîndreşte cu şcoala modernă „vieneză" a lui Schönberg şi a discipolilor săi — Alban Berg, Anton Webern şi mulţi alţii, la fel cum se mîndreşte cu opera, opereta şi filarmonica sa, cu muzicienii săi, cu arta sa... E un oraş minunat !

— Şi totuşi v-aţi instalat la Berlin, maestre...

— Mi-am făcut reşedinţa, aşa-zisă reşedinţă, la Berlin, dar am rămas cetăţean austriac. M-am mu-

tat la Berlin pentru că am multe obligații contractuale cu casele de discuri germane și multe concerte în întreaga țară, în fiecare an. Dar, așa cum i-am spus lui Enescu, părăsesc foarte curînd Germania hitleristă și plec la Paris...

— Un fel de a doua patrie, din moment ce ați studiat acolo, nu ?

— Da, da... iubesc Parisul și am despre profesorii mei de acolo amintiri extraordinare, despre Massart, despre Delibes... Cîtă comunicativitate, cît lirism și claritate de expresie se degajă din muzica celui din urmă... e păcat că acest compozitor a fost dat uitării. El a scris mult, opere, vreo cincisprezece operete și din toate acestea nu se mai reprezintă decît „Lakmé" și „Coppelia". Păcat !

— Pentru că vorbiți de „Coppelia", n-ați vrea să ne povestiți și nouă cum a ajuns un vals compus de dumneavoastră să fie inclus în partitura baletului ?

O clipă de „suspens", apoi, cu un zîmbet amuzat, tineresc, întrebă :

— O, ce surpriză ! A ajuns și la dumneavoastră „secretul" ?!

— L-am luat singur de la sursă, adică la Paris, unde prietenia unor muzicieni mi-a permis să cunosc mai îndeaproape și unele cancanuri din istoria muzicii... a trebuit să mărturisesc eu.

— Așaa... — rîse cu poftă și continuă : Îmi face întotdeauna plăcere să vorbesc despre acest lucru. Întîmplarea datează de prin 1888. Profesorul meu Léo Delibes ținea mult la mine și mă invita deseori acasă la el, unde îmi dădea lecții suplimentare. Într-o după-amiază mă aflam la el, îmi dădu o temă de armonie și, ca mare admirator al sexului frumos,

plecă să facă o plimbare în Bois de Boulogne — cel puțin asta a fost explicația — cu o tînără blondă, la rîndul ei mare admiratoare a compozitorului, lăsîndu-mă singur în fața mesei de lucru. Mie îmi umbla de mult în minte, încă de la Viena, schița unui vals. Văzîndu-mă necontrolat, am pus deoparte problema de armonie, am luat o coală de hîrtie liniată și... am scris valsul pe care am să vi-l cînt imediat. Cînd s-a întors acasă, Delibes a fost atît de încîntat de compoziția mea, încît a hotărît includerea ei în balet. Începînd din 1890, cînd a apărut o nouă ediție a „Coppeliei", valsul meu face parte integrantă din partitură.

Kreisler își părăsi locul, scoase din cutie celebrul său Guarneri și ne cîntă valsul. A continuat apoi cu cunoscuta sa piesă pentru vioară „Liebesfreud" în care apare la un moment dat, aproape identică, tema valsului din „Coppelia".

— Ați recunoscut identitatea ideii melodice și a ritmului, nu-i așa ? Au trecut mulți ani între aceste două lucrări... După prima, tema continua să mă obsedeze, pînă am compus „Liebesfreud".

Deși masa era încărcată cu tot felul de bunătăți, nu ne puteam desprinde privirile de pe minunatul instrument din mîna fericitului lui posesor, cu formă grațioasă și elegantă, cu coloritul aparte. După ce l-a dat fiecăruia din noi ca să-l putem privi de aproape, ne istorisi următoarea întîmplare :

— Știți că din cauza acestei viori era să fiu arestat la Amsterdam ? În acest oraș există renumiți lutieri, foarte pricepuți negustori de instrumente muzicale și multe prăvălii unde se pot amaneta obiecte de artă. Mă aflam acolo, avînd de cîntat cu orchestra Concertgebouw. După una din

repetițiile care se terminase mai devreme, am pornit-o singur să mă plimb pe străzile orașului. În dreptul unui magazin de specialitate, îmi vine ideea să-mi evaluez vioara. Intru, îi spun negustorului că aș dori să-mi amanetez instrumentul, bineînțeles fără să mă recomand. Omul se uită foarte atent la obiect și-mi cere politicos să iau loc, să-l aștept puțin; apoi dispare în altă cameră. Dar, după cîteva minute, odată cu reapariția negustorului și-au făcut intrarea pe ușa magazinului și doi polițiști care m-au întrebat imediat de unde am vioara. „E vioara mea", am răspuns destul de contrariat. „Nu-i adevărat, ripostă negustorul. Acesta este Guarneri-ul lui Fritz Kreisler. O știu foarte precis. Pe mine nu mă puteți înșela!" Văzînd că se îngroașă gluma, am trebuit să spun adevărul: „Eu sînt Fritz Kreisler". „Nu-i adevărat, făcu unul din cei doi polițiști, bine informat. Kreisler se află acum la repetiție, la Concertgebouw." Am fost nevoit să prezint actele de identitate. Dacă reprezentanții forței publice s-au declarat mulțumiți cu aceasta, abilul expert mi-a cerut — pentru totală convingere — și o probă... muzicală, pe care i-am oferit-o, cu multă plăcere, imediat, cîntîndu-i pe instrumentul care era să mă coste libertatea o mică piesă din compozițiile mele și prima parte din Concertul de Mendelssohn, cu cadență cu tot. Au urmat scuzele de rigoare și un salut respectuos, după care am părăsit grăbit magazinul, lecuit pentru multă vreme de asemenea... evaluări."

Ultima sticlă de muscat a fost destupată, paharele s-au golit de conținutul lor din nou savurat cu admirație, buna dispoziție a căpătat noi impulsuri. Schulhof se așeză la pian și, cu nediminuată poftă

de glumă, se porni să ne cînte o serie de parodii muzicale, marşuri sau „Dunărea albastră" aşa cum se aud ele „executate" de micile fanfare provinciale, unde tot timpul cîte unul din suflători cîntă fals. Urmă o improvizaţie pe teme de Kreisler.

— Să ştiţi că Otto vă cîntă transcripţii după teme originale, nu transcripţii după... transcripţii, — preciză gazda noastră, cu un surîs plin de semnificaţii, promiţător al unor destăinuiri pe care nu îndrăzneam să le solicităm, deşi eram tare curioşi, tocmai în legătură cu aceste controverse. Şi într-adevăr, Kreisler continuă: — Am vreo şaizeci de transcripţii şi cam patruzeci de piese originale; dar... există un „dar"... anume, aşa cum bănuiesc că aţi aflat şi dumneavoastră, astăzi nu mai este o taină că „transcripţiile" mele sînt, de fapt, tot piese originale. Ţesătura secretului a început să se destrame prin 1925, semnalul fiind dat de cunoscutul muzicolog francez Marc Pincherle, asiduu cercetător al operei lui Vivaldi. Căutînd printre manuscrisele compozitorului şi lucrările pe care, chipurile, le folosisem în transcripţii şi negăsindu-le, m-a supus unui interogatoriu strîns, la capătul căruia am trebuit să mărturisesc adevărul. Timp de zece ani cercetările au continuat, au fost scotocite manuscrisele lui Porpora, ale lui Pugnani şi alţii de către critici şi muzicologi de prestigiu, ca de pildă temuţii şi respectaţii Olin Downes de la *New York Times* în America şi Ernest Newman de la *Sunday Times*, în Anglia. Desigur că a trebuit să recunosc totul şi să explic foarte sincer că am folosit acest procedeu pentru simplul motiv că n-am vrut să fiu acuzat de supraîncărcare cu piese proprii a literaturii violonistice. Îmi amin-

tesc cum, mai de mult, în însemnările unui critic parizian apărute după un recital, în programul căruia figuraseră alături cîteva „transcripţii" şi cîteva piese originale ale mele, se făcea afirmaţia că acestea nu aveau ce căuta împreună cu compoziţii de Vivaldi, Couperin, Porpora! Cred că nu e nevoie să vă mai spun cît haz am făcut în sinea mea.

— Dar despre transcripţii în general, destul de la modă şi astăzi, ca dealtfel dintotdeauna, ce părere aveţi? Va dăinui această modă, sînt utile aceste transcripţii, privite de unii muzicieni cu oarecare dispreţ?

— Nu numai că va dăinui, dar sînt convins că sistemul transcripţiilor se va extinde şi aceasta din două motive principale: unul din ele — sărăcia literaturii unor instrumente, de pildă a unor instrumente de suflat sau a violei, mai ales a violei. Există instrumentişti excelenţi, care vor să aibă activitate solistică. Ei bine, o bună parte din repertoriul lor e alcătuit din transcripţii. Al doilea motiv îl consider apariţia unor instrumente noi şi, în orice caz, a îmbunătăţirii celor existente, ceea ce înseamnă sonorităţi noi, combinaţii timbrale inedite, care trebuiesc adaptate şi unor lucrări mai vechi, cunoscute: ca şi unor concepţii moderne cu privire la posibilităţile nemărginite ale ansamblurilor orchestrale. Gîndiţi-vă numai la ce a făcut Ravel din *Tablourile dintr-o expoziţie* de Musorgski şi dacă minunata piesă pentru pian a lui Weber *Invitaţia la dans* ar fi ajuns pînă la noi dacă nu exista excepţionala transcripţie orchestrală a lui Berlioz...

Soneria telefonului întrerupse convorbirea. Kreisler era chemat de scriitorul Ion Marin Sadoveanu, pe

atunci director general al teatrelor, operelor și instituțiilor muzicale, care dorea să afle dacă marele violonist era satisfăcut de vizita sa la București, cît mai rămînea, cu ce tren urma să plece pentru a-l putea petrece la gară, dialog marcat de reciprocă și dezinvoltă curtoazie.

S-a trecut apoi la o temă a prezentului imediat. Kreisler îl întrebă pe Petre Nițulescu dacă era mulțumit cu încasările concertului pe care îl oferea sindicatului în ziua următoare. Nițulescu era încîntat, sala era complet vîndută, rețeta depășea o sută de mii de lei.

— Regret că timpul nu-mi permite să vin mai des pe aici, concertele mele de acest fel ar deveni și la dumneavoastră tradiționale cum au devenit în fiecare an la Paris, la Londra și în America. La Viena concertez adesea în beneficiul copiilor orfani ai unor camarazi căzuți în război, pe front. E o mare bucurie să pot ajuta cîntînd gratuit în cît mai multe locuri, bineînțeles dacă acest lucru aduce încasări. Nu, nu zîmbiți. Într-un oraș american mi s-a întîmplat ca, atunci cînd m-am oferit să dau un concert în scop de binefacere, să fiu întrebat dacă nu cumva aș fi de acord ca, în loc să cînt, să donez un automobil : vînzarea lui la o tombolă ar aduce mult mai mari încasări ! Bănuiți probabil despre ce era vorba : fusesem confundat cu omonimul meu — Chrysler, magnatul fabricilor de automobile, de către notabilitățile municipale !

O privire aruncată pe ceas ne arătă că era momentul să ne retragem, era nouă seara ! După ce ne-a mulțumit că i-am ținut companie în după-amiaza aceea, maestrul ne-a condus pînă la ascensor, strîngîndu-ne mîna cu efuziune.

Afară ningea încet. Fulgii de zăpadă aduceau o răcoare binefăcătoare pe fețele noastre încinse, nu atît de pe urma muscatului, cît din cauza acelei emoționante peregrinări prin lumea muzicii, avînd ca ghid pe un Fritz Kreisler. Cum era și firesc, la întoarcerea acasă, o insomnie rebelă puse stăpînire pe noi. Ne-am așezat la masa de lucru și am așternut pe hîrtie întreaga desfășurare a filmului memorabilei după-amieze.

A doua zi, o nouă întîlnire cu maestrul și acompaniatorul său. Avînd seara concert, doreau ca masa de prînz să o luăm într-un cadru cît mai restrîns. Ne-am dus deci în patru la un mic dar renumit restaurant cu specialități italienești din pasajul Comedia, peste drum de intrarea laterală a teatrului, — „Finocchi" — unde simpaticul patron al localului, jovial și rubicond, prepara chiar în fața clientelei faimoasele „minuturi" care-l făcuseră celebru.

La „Finocchi" ne-am întîlnit cu Maria Caniglia, care se afla la București pentru a cînta în două spectacole la Opera Română. S-a făcut masă comună, s-au consumat bineînțeles și „ravioli", și „spaghete milaneze", cu care ocazie Kreisler a dovedit mare dibăcie în răsucirea macaroanelor lungi de o jumătate de metru pe furculița sprijinită într-o lingură. S-a făcut mare haz cînd Caniglia, deși în teorie specialistă în materie, ca italiancă, a comandat o porție suplimentară de spaghete pentru a se exersa în virtuozitatea mînuirii lor după indicațiile lui Kreisler.

— Maestro Fritz Kreisler sînteți un expert rafinat al artei culinare după cum văd... însă „gourmet", nu „gourmand"...

— Sigur, sigur, nu sînt amator de cantitate...
— ...ca Haendel, — contrapunctă Schulhof.
— ...însă mă delectez cu calitatea felurilor...
— ...ca Rossini, — intră Caniglia în joc.
— Rossini a fost cu adevărat un gastronom pasionat. Ştiţi că figurează în Larousse-ul artei culinare ca autor al unui „Tournedos à la Rossini" — savantă combinaţie de biftec cu ficat de gîscă, cu sos de vin special asezonat şi dozat; de cîte ori mă aflu la Paris sau în Italia la un restaurant care îl are ca specialitate, îl consum cu plăcere — e delicios.

După ultimul pahar cu Chianti am plecat la „Capşa", pentru a încheia masa cu un „marghiloman", cafea neagră cu rom, carte de vizită a casei. După o oră de hoinăreală prin oraş, înţelegîndu-ne să venim la ora şapte ca să-i conducem la Ateneu pentru concert, ne-am despărţit în faţa hotelului — nu înainte de a programa pentru după concert o întîlnire cu Grigoraş Dinicu şi orchestra sa.

Şi într-adevăr, după recital care, ca şi primul, a fost un triumf, terminîndu-se foarte tîrziu deoarece publicul solicita bis-uri acordate cu generozitate de Kreisler pînă la stingerea totală a luminilor din sală, ne-am dus la restaurantul „Continental".

Kreisler şi Dinicu se cunoşteau mai de mult, revederea a fost caldă şi afectuoasă. Ca de obicei, Grigoraş Dinicu a început prin a-şi încălzi auditoriul cu cîteva piese de muzică clasică — *Valsul* de Brahms, *Humoresca* de Dvořak, *Serenada* de Drdla, *Melodie* de Ceaikovski. Au urmat cîteva compoziţii de Kreisler din repertoriul său, între care — o surpriză — o variantă la *Schön Ros-*

marin scrisă de Dinicu în cinstea oaspetelui și dedicată lui Kreisler cu o ușoară înclinare plină de eleganță. Nespus de emoționat de gest ca și de măiestria lui Dinicu, Kreisler l-a rugat să ia loc la masa noastră, felicitîndu-l în primul rînd pentru calitatea staccato-urilor executate cu aceeași perfecțiune în ambele direcții ale arcușului. Avalanșa de întrebări din ambele sensuri nu mai contenea. Grigoraș se interesa cît și cum mai studia Kreisler.

— Cele cîteva ore zilnic, absolut necesare pentru menținerea velocității tehnice, le respect cu strictețe, nu se poate renunța la ele. Trebuie să presupunem însă că această agilitate există deja, dobîndită încă din anii copilăriei și ai adolescenței, ani în care eu am studiat cîte opt și nouă ore pe zi, cu o perseverență de fanatic. Ceea ce nu ai realizat în această direcție la tinerețe e foarte greu de obținut mai tîrziu, oricît de mult te-ai osteni. Numai stăpînirea perfectă a tehnicii îți dă libertatea de a te putea dărui meditației asupra interpretării, aprofundării sensului muzicii pe care o faci. Dacă acordăm un rol preponderent virtuozității, unii o fac exclusiv ca un scop în sine, ajungem — cum spunea Schumann — ca un om care învață să recite alfabetul tot mai repede, din ce în ce mai repede, dar de spus nu spune nimic...

— Știți — interveni Schulhof cu o mină care trăda că e vorba de o butadă — care sînt cele două categorii de interpreți, luînd ca criteriu virtuozitatea ? Cei care trec cu cea mai mare ușurință peste pasajele cele mai dificile, și cei care trec cu mare dificultate peste pasajele cele mai ușoare !

Grigoraș Dinicu se urcă din nou pe estradă.

Acompaniat de orchestra care-l seconda plină de vervă, trecu la repertoriul său folcloric în care era neîntrecut, alcătuit din culegeri transcrise de el, ca și din compoziții proprii, ca *Hora mărțișorului, Ceasornicul, Hora staccato* și multe altele.

Se făcuse unu și, la insistența lui Schulhof care avea tren pentru Viena dis-de-dimineață, însuflețita reuniune a luat sfîrșit.

La ora prînzului a plecat și Kreisler spre Constanța, unde se îmbarca pentru Istanbul și Egipt. Pe peronul gării — numeroase oficialități, ziariști, admiratori. Trenul s-a pus în mișcare, i-am mai zărit o dată, la fereastră, zîmbetul blînd, l-am urmărit cu toții îndelung, emoționați. Și, odată cu pierderea în zare a trenului, se încheia unul din frumoasele episoade ale istoriei Bucureștiului muzical.

*

În 1938 Fritz Kreisler s-a refugiat în Franța, al cărei fiu adoptiv a devenit. Înainte ca vijelia războiului să înghită și această țară s-a stabilit la New York, devenind cetățean american. După cîțiva ani de activitate concertistică din ce în ce mai potolită, s-a retras discret de pe estrada de concert. Însă pînă la sfîrșitul vieții, în 1962, la optzeci și șapte de ani, el a continuat neîncetat cealaltă fațetă a dragostei lui de oameni, a dăruirii către ei, aspect sub care era mai puțin cunoscut, fiind total refractar la zarva publicitară. O vastă operă filantropică, fie sub forma directă a punerii la dispoziție a unor fonduri substanțiale, — a sprijinit între altele „Liga americană contra cancerului", —

fie prin împărţirea inestimabilei sale colecţii de manuscrise, cărţi rare, obiecte de artă între diverse instituţii, multe din ele de binefacere, ca donaţia făcută renumitei Biblioteci a Congresului din Washington : manuscrisul concertului pentru vioară şi orchestră de Brahms şi cel al Poemului de Chausson, pentru vioară şi pian.

C-da 5528 coala 2

ARTHUR RUBINSTEIN

La etajele superioare ale clădirii de pe Rue la Boëtie din Paris, care adăpostește sala de concerte Gaveau, își are sediul o importantă organizație de impresariat — Organisation Artistique Internationale. În timp ce rătăceam prin labirintul de coridoare pentru a ajunge la camera reprezentantului lui Arthur Rubinstein, îmi ajunseră la ureche hohote de rîs și o voce baritonală, bine timbrată, care povestea ceva, întreținîndu-le. Iar totul venea dintr-o încăpere, exact aceea pe care o căutam eu. „Asta înseamnă că Rubinstein este aici", — mă lămuri prietenul care mă însoțea.

Într-adevăr, marele pianist, înconjurat de cîteva persoane, era în vervă, conducea discuția, povestind cu irezistibil umor anecdote, întîmplări, dintre ele nelipsind, așa cum aveam să constatăm în decursul multor întîlniri pe care le-am avut cu dînsul de-a lungul anilor, „ultima... cea mai recentă!".

Asta se întîmpla în primăvara anului 1935, cînd am reușit să stabilesc două concerte pe care Rubinstein urma să le dea în stagiunea 1935—1936 la București. Artistul avea atunci aproape cincizeci de

ani, însă vivacitatea psihică și fizică îl făcea să pară mult mai tînăr, și nu dădea în nici un fel impresia unui om pentru umerii căruia o carieră artistică de peste treizeci și cinci de ani, obositoare — căci număra pînă la o sută de concerte pe an — devenise apăsătoare. Era încă în perioada cochetăriei de vîrstă, nu-și mărturisea decît patruzeci și șase de ani și îl cam necăjeau indiscrețiile unor muzicologi prea insistenți care descoperiseră că era născut în 1887, nu în 1889, cum declara dînsul. În treacăt fie spus, din cauza acestei „neînțelegeri" apar neconcordanțe în diferitele consemnări ale biografiei rubinsteiniene. Dar în anii noștri, tumultuoasa activitate a marelui pianist luminează în alt fel cochetăria sa de vîrstă. La nouăzeci de ani și-a dat în vileag vîrsta reală, fără ostentație, dar cu mulțumirea lăuntrică de a se putea încă număra printre cei mai mari ai lumii.

Această primă întrevedere cu Arthur Rubinstein, deși rapidă, a fost una din acele întîlniri generatoare de afecțiune durabilă și de legături indestructibile. Proiectul nostru a devenit realitate și, într-o dimineață din ianuarie 1936, Orient-Expresul a adus în Capitală încă una din celebritățile muzicale care, la sfîrșitul anilor treizeci, au apărut pe scena Ateneului Român. A venit împreună cu soția, nelipsită însoțitoare în interminabilele sale călătorii de-a lungul și de-a latul continentelor.

A coborît din tren proaspăt, jovial și — după ce, cu eleganță de cavaler medieval și-a luat de braț soția, făcînd prezentările de rigoare — a pornit-o înainte pe peron, cu mersul lui săltăreț, caracteristic. Dar numai după cîțiva pași se oprește, așteaptă să-l ajungem și spune: „Trebuie neapărat

să vă povestesc ce s-a întîmplat zilele trecute la noi acasă, la Paris. Revedeam o sonată de Beethoven pe care nu o cîntasem de mult şi cerusem să nu fiu deranjat sub nici un motiv. Deodată, sună telefonul. Preocupat şi... imprudent, nu m-am oprit destul de repede. Aveam în serviciu o fetişcană foarte isteaţă, venită nu de mult de la ţară. O văd că se repede, ridică receptorul şi, spre stupoarea mea, aud următoarele două replici : prima — «Îmi pare rău, domnul Rubinstein nu este acasă !» A doua — «Degeaba insistaţi. Nu pe dînsul l-aţi auzit cîntînd la pian. Pe mine m-aţi auzit, că tocmai ştergeam praful de pe clape cînd aţi sunat dumneavoastră !» Amuzant, nu ?"

După ce şi-au luat în primire reşedinţa de la hotelul Athénée Palace, ne-am dus la Radio pentru a ne întîlni cu dirijorul Ionel Perlea, ca să fixăm repetiţiile cu orchestra. În program figurau Concertul nr. 2 de Brahms şi tot al doilea de Saint-Saëns.

Două sau trei zile mai tîrziu a urmat un recital în programul căruia, pe lîngă o grupă Schubert şi una Chopin, se înscriau cîteva mult aşteptate piese din repertoriul permanent, ca *Navarra* de Albeniz, *Dansul focului* de de Falla şi două Preludii de Şostakovici, pe care Rubinstein îl aprecia în mod deosebit. Recitalul s-a încheiat cu Trei dansuri din Suita de scene burleşti pentru balet *Petruşka* de Stravinsky, transcripţia pentru pian făcută chiar de compozitor fiind dedicată lui Rubinstein. Succesul a fost paroxistic, declanşat de arta interpretativă strălucitoare, de tehnica desăvîrşită pusă în slujba pătrunderii spirituale a muzicii, de inepuizabila bogăţie a coloritului sonor, de fascinanta uşurinţă

cu care degetele zburau pe clape, subliniind cu aceeași convingere pasionată atît lirismul delicat, cît și tragismul sfîșietor sau dramatismul sumbru. Devenise limpede de ce Rubinstein trebuia deja numărat printre interpreții la ale căror concerte criticii cei mai exigenți se transformau în simpli admiratori.

Deceniile care au trecut de la acea memorabilă seară, ani în care arta sa interpretativă a continuat, pînă de curînd, să ofere ore de încîntare iubitorilor de muzică din lumea întreagă, au cruțat pînă la adînci bătrînețe pe marele pianist de avatarurile vîrstei înaintate. I-au dat în schimb un plus inerent de filozofie, de înțelepciune care, paradoxal, s-a tradus printr-un elan sporit, un suflu de permanentă prospețime și tinerețe a cîntului său. Am întîlnit, nu de multă vreme, într-o cronică, calificativul de „fenomen" alăturat numelui lui Rubinstein. Dar nu de longevitatea biologică vorbea cronicarul ci de faptul că, la aproape nouăzeci de ani, în cadrul unui concert de binefacere în care a cîntat, cu orchestra, două pietre de încercare ale literaturii pianistice (Brahms nr. 2 și Rahmaninov nr. 2) redîndu-le într-o manieră de excepție, „fenomenul Rubinstein a reușit să smulgă clapelor noi sonorități, noi comori" !

Dar să ne întoarcem la 1936. După rezolvarea în modul cel mai simplu, fără vedetisme, a micilor obligații protocolare la Radio și la Ambasada poloneză (soții Rubinstein mai erau cetățeni polonezi în acea vreme), ne-am îndreptat spre locuința noastră, unde îi invitasem la dejun împreună cu compatrioata lor, soprana lirică Ewa Bandrowska, slă-

biciune a publicului bucureştean de operă. Mai aveam la masă pe Ionel Perlea şi cîţiva critici de artă.

Doamna Aniella, soţia pianistului, delicată şi graţioasă — renunţase, căsătorindu-se, la o promiţătoare carieră de dansatoare — decretată mare specialistă în materie de artă culinară de către deosebit de pretenţiosul şi rafinatul ei soţ, se interesa îndeaproape de modul de preparare al felurilor româneşti servite, cărora „Maître Arthur" le acorda o reală şi apreciativă atenţie. Rubinstein era şi aici în elementul lui : îşi etala cu mîndrie cunoştinţele vaste şi subtile din tainele gastronomiei universale, de la celebrele „Hors d'oeuvre" daneze şi interminabila gamă a brînzeturilor franceze, la condimentatele feluri indiene şi mexicane şi la imensa varietate a bucătăriei poloneze. Era greu de ţinut pasul cu dînsul şi cînd a fost vorba de producţia de înaltă calitate a podgoriilor europene şi americane, dar mai ales de combinaţiile savante de tutun ale celor mai renumite mărci de ţigări de foi — mare slăbiciune a convivului nostru — „Upman", „Regala Media" sau „Coronas".

Toată lumea era antrenată în discuţie, însă prima vioară a fost deţinută tot timpul de „Maître Arthur". Cu extraordinara mobilitate şi expresivitate a feţei, talent de mim demn de a sta alături de un Marcel Marceau, Rubinstein îşi transpune cu uşurinţă interlocutorii în miezul întîmplărilor şi în pielea personajelor despre care vorbeşte. O diversitate incredibilă de instantanee fixate în memoria sa prodigioasă cu fidelitate de peliculă de film, redarea culorii locale şi prin avantajul pe care i-l dă cunoaşterea perfectă a opt limbi, multe din ele

chiar și cu dialecte, schițarea în cîteva trăsături caracteristice a locului acțiunii — istorisirile sînt însoțite de gesturi largi ale mîinilor, imitare de voci, ridicat și reașezat în fotoliu pentru a sublinia atitudini — totul contribuie la menținerea atmosferei de bună dispoziție pe care o creează totdeauna în jurul său.

Cînd s-a ajuns la „turcească", Rubinstein s-a instalat comod într-un fotoliu adînc. În penumbra pînzei diafane țesută de fumul ce se ridica dintr-o havană degustată cu voluptate, al cărei parfum se amesteca încet cu aroma cafelei, el se lăsă cuprins de o ușoară nostalgie înainte de a da curs amănuntelor biografice cerute de comeseni. De data aceasta, informația strict documentară sau anecdotică, marcată de observațiile, părerile, punctele de vedere ale omului dăltuit de viață, contura în fața noastră imaginea inedită a unui cetățean al lumii, pe care îl cunoscusem doar în parte, de pe podiumul de concert.

— De mic copil, pianul mă fascina. Îmi plăcea să-i ating clapele și să încropesc pe ele melodiile pe care le auzeam. Atenți, părinții mi-au luat un profesor; apoi o soră mai mare a mea, — eu eram cel mai mic din cei șapte copii — care studia la Berlin, m-a luat cu dînsa și m-a prezentat lui Josef Joachim, violonist, dirijor, personalitate artistică de prestigiu, mare pedagog, căruia i-am plăcut. La recomandarea sa am fost primit ca elev de distinsul profesor de pian Heinrich Barth, la rîndul său elev al lui Liszt. Aveam pe atunci vreo nouă ani. E un lucru foarte important să ai norocul de a întîlni — mai ales la începutul carierei — pe omul cel mai potrivit să-ți limpezească, cu vorba și cu propriul

lui exemplu, drumul pe care te simți tentat să-l urmezi. Eu am avut această șansă. Am fost ajutat nu de unul, ci de doi mari artiști : de Joachim, cum v-am spus, și de Saint-Saëns. La unsprezece ani dădeam un concert cu orchestra la Berlin, sub bagheta lui Joachim. Am cîntat Mozart. Asta a atras după sine primul concert cu orchestră la Varșovia, dirijat de renumitul Emil Mlynarsky. Viitorul meu socru ! Dar asta nu o știam nici unul din noi. Căci Aniella, aci de față, nici nu se născuse încă ! Cît despre Saint-Saëns, el e cel care mi-a deschis porțile Parisului. Am trecut destul de repede la artileria grea a concertelor cu orchestră — Brahms, Ceaikovski, Chopin. Iar la șaisprezece ani — primul turneu în America : în trei luni vreo șaptezeci și cinci de concerte în lungul și în latul Statelor Unite.

Cu multă căldură ne-a vorbit apoi Rubinstein despre prieteniile lui, cu Szymanowsky, cu Picasso, cu Albeniz și de Falla. Se simțea în general foarte legat de Spania și de muzica ei, pe care o cîntă cu o adeziune afectivă deosebită.

Foarte interesantă a fost explicația pe care ne-a dat-o artistul cu privire la mult comentata — la timpul său — întrerupere de activitate concertistică, destul de lungă : instalat la Paris, refuza cu încăpățînare oferte avantajoase de turnee, dedicîndu-se cu asiduitate studiului. A fost ca o profesiune de credință :

— Pentru un interpret, mai ales pentru unul care, ca mine, și-a început cariera foarte de tînăr, dobîndirea maturității artistice, trecerea peste acest prag în aparență insesizabil, este un proces foarte delicat, extrem de laborios, care cere uneori ani de

zile. E de la sine înțeles că tehnica trebuie să ajungă un reflex, degetele — unelte docile, servind însă convingerii interpretative, sensibilității și dăruirii cu care artistul trece prin filtrul său și aduce, controlată de gîndirea sa, creația unui compozitor în fața publicului. La fel ca și tehnica, ale cărei defecțiuni sînt mai repede detectabile, gîndirea aprofundată, studiul multilateral, cultura unui interpret trebuie să se bucure de o atenție specială. Altfel, la un moment dat, vor apare lacune ireversibile în profesiunea sa. Fără aceste două elemente fundamentale e aproape imposibil să te ridici pe culmile năzuite. În goana turneelor mi-am dat deodată seama că am ajuns la o fază critică; am simțit că trebuie să lupt pentru a trece la o manieră mai gîndită, sau altfel gîndită, mai aprofundată, cu alte cuvinte să las în urmă curajul naiv specific prodigioșilor. Firește că, în decursul întregii cariere efortul de a fi azi mai bine decît ieri este permanent și, aș spune, el reprezintă un factor de bază al elanului artistic. Dar asta este deja alt capitol. Iată dezlegat misterul!

Cineva a întrebat:

— În acea perioadă de studiu intens, de regîndire a repertoriului, v-ați simțit într-un fel mai atașat de un autor, ca să-l numiți „cel mai drag"?

— Nu... nu am preferințe și cred că unui interpret trebuie să-i fie „cel mai drag" compozitorul a cărui piesă o execută. Cînd te afli în fața pianului, cînd te dedici cu mintea și cu toată simțirea de care ești capabil lucrării pe care o cînți, atunci compozitorului respectiv îi ești cel mai atașat. Un lucru este însă foarte important. Opera trebuie înțeleasă în întregul ei — să ai o viziune de

ansamblu asupra ei, asta vreau să spun. Dacă cineva îmi afirmă că am cîntat minunat un anumit pasaj cu mîna stîngă, înseamnă că piesa nu a fost bine executată, bine prezentată în ansamblul ei.

— „Maître Arthur", încercă cineva o provocare, în programele dumneavoastră, alături de Schubert, Beethoven, de Falla, apar destul de des Şostakovici sau Bartók... Cîntaţi deci cu plăcere autori contemporani...

Rubinstein îşi acordă o scurtă pauză, se uită cu atenţie la vîrful incandescent al ţigării, trase un fum şi răspunse :

— Bineînţeles, atîta timp cît muzica lor îmi spune ceva... Însă am ezitări în faţa muzicii aşa-numite „cerebrale". Nu mă încălzeşte, nu mă satisface... Nu îmi vorbeşte... Crezi oare că două fiinţe care se iubesc la nebunie se pot mulţumi doar cu o dragoste „cerebrală" ?!

Întrebarea se citeşte şi în ochii larg deschişi şi rotunjiţi a mirare, şi în zîmbetul complice pe care îl adresează mai ales doamnelor prezente.

Convorbirea s-a prelungit pînă seara. A venit vorba şi despre exersat şi am constatat atunci că, spre deosebire de un Horowitz de pildă, Rubinstein — ca şi Gieseking dealtfel — preferă o durată nerigidă a exerciţiilor zilnice, pe cît posibil cît mai scurtă. Acordă însă o atenţie deosebită familiarizării cu pianul pe care urmează să cînte la concert, cu mecanica, tastele şi sonoritatea lui, cu acustica sălii, deci unei serioase repetiţii înainte de concert.

*

După triumfalul succes obținut cu prilejul acestor concerte, marele pianist a revenit la noi foarte curînd: în stagiunea următoare, de fapt în luna decembrie a aceluiași an, 1936, pentru trei concerte, un recital și două cu orchestră — Filarmonica bucureșteană sub conducerea lui George Georgescu. Primul a cuprins, după Simfonia a IV-a de Schumann, Concertul nr. 4 de Beethoven și Variațiunile simfonice de César Franck și s-a încheiat cu poemul simfonic Till Eulenspiegel de Richard Strauss. Al doilea, adevărat tur de forță solistică, a fost alcătuit din trei concerte: Beethoven nr. 3, Chopin nr. 2 și Rahmaninov nr. 2. Succesul s-a repetat, ca și entuziasmul publicului.

*

Ne-am revăzut cu soții Rubinstein abia după foarte mulți ani, mult după încheierea celui de al doilea război mondial, în 1964, tot la București, unde au venit ca invitați ai Festivalului internațional „George Enescu". I-am așteptat la aeroport — într-o seară frumoasă de septembrie, destul de răcoroasă. Eram nerăbdători să-i revedem, știam că maestrul absolvise de curînd un epuizant turneu în Australia și că... împlinise șaptezeci și șapte de ani. A țîșnit din avion și a coborît scara cu vioiciunea pe care i-o admiram de decenii, zîmbitor, simplu, supunîndu-se cu bunăvoință reprezentanților presei și radioteleviziunii, răspunzînd cu amabilitate și umor întrebărilor Catincăi Ralea. Cînd a reușit în sfîrșit să ajungă în dreptul nostru, înainte de a ne îmbrățișa ne-a luat emoționat fețele între mîini, încercînd

să scruteze urmele pe care le săpaseră anii de grele încercări ale războiului. Abia acum am avut ocazia să-i putem mulţumi pentru grija ce ne-o arătase, interesîndu-se de noi prin Crucea Roşie, ca şi pentru bucuria de a ne şti în viaţă, exprimată printr-o caldă scrisoare a cărei primire a însemnat o mare bucurie pentru noi.

Cum era şi firesc, părul — tot atît de bogatul lui păr — îi albise, obrazul căpătase cîteva cute suplimentare, dar rămăseseră şi mersul săltăreţ, privirea deschisă şi vioiciunea contaminantă, cărora anii adunaţi, departe de a le îngrădi exuberanţa, le confereau un surplus de optimism şi de încredere în viaţă, aburindu-le cu o duioşie plină de înţelegere, reconfortantă.

Rubinstein a fost foarte afectat cînd a aflat de decesul maestrului George Georgescu, întîmplat cu puţin înainte de sosirea sa în Capitală. El a ţinut să-şi dedice cele două concerte pe care le-a dat în cadrul Festivalului, ca omagiu, memoriei prietenului său dispărut : concertul cu orchestră în care — sub bagheta lui Mircea Basarab — a cîntat *Imperialul* de Beethoven, ca şi recitalul dat în Sala Palatului.

Sigur că la plecare i-am condus din nou la aeroport, unde îi aşteptau oficialităţi şi un mare număr de admiratori. La un moment dat, „Maître Arthur" îşi aminteşte :

— Mi se pare că nu v-am povestit recenta mea întîmplare de la Sidney ?

— Nu, n-aţi avut timp...

— Ooooo... a fost un lucru formidabil ! Am picat prost acolo, am avut „concurenţă" ! Serioasă !

— Imposibil !

— Ba da! M-am nimerit în același timp cu faimoșii Beatles... (replică subliniată de un zîmbet cu subînțelesuri). Succes mare eu, succes mare ei. Am aflat și că locuiam la același hotel. După concert, m-am întors în apartamentul meu. Nici n-am apucat să mă dezbrac și aud pe stradă, chiar în fața ferestrei mele, vociferări, sunete de trompetă, strigăte repetate de „Bravo Arthur, bravo Arthur" — o adevărată serenadă modernă. Mă reped și deschid ușa spre balcon, pornesc să ies afară ca să mulțumesc dar, în prag, mă străfulgeră o idee îngrozitoare: oare despre mine era vorba? Mă întorc repede în cameră și îl întreb neliniștit pe impresarul meu, care se afla înăuntru: „Spune-mi repede, pe care dintre Beatles îl cheamă Arthur?" — „Pe nici unul!" sună răspunsul liniștitor. Abia atunci m-am convins că manifestarea de simpatie mi se adresa cu adevărat mie, am ieșit din nou în balcon și am mulțumit entuziaștilor mei „suporteri". Vă gîndiți cum aș fi arătat dacă nu despre mine ar fi fost vorba?! Ha, ha, ha...

*

Suferind de o slăbire a vederii, marele interpret a hotărît să se retragă din activitatea concertistică în 1976, după ce a dat în cîteva mari orașe recitale de adio. Dar dacă sănătatea nu-i mai permitea să apară pe scenă, ea nu l-a putut împiedica să devină un mare auditor de muzică, fiind la curent și cu ultimele apariții de discuri și urmărind cu interes ascensiunea tinerilor interpreți talentați, pentru stimularea cărora a înființat un concurs ce-i poartă numele. Concomitent, continua redactarea volumelor de amintiri, fiind mereu foarte bucuros de oas-

peţi. Şi, aşa cum povesteau vizitatorii săi, şi-a păstrat şi în cea de a zecea decadă de viaţă vitalitatea spirituală, umorul, dragostea de oameni, pasiunea de povestitor, la aceeaşi cotă înaltă de totdeauna.

Dar legile implacabile ale naturii au avut şi aici, ca întotdeauna, ultimul cuvînt. Şi Arthur Rubinstein a plecat dintre cei vii la sfîrşitul anului 1982.

BRONISLAW HUBERMAN

Şi astăzi, cînd numele marelui violonist polonez aparţinînd pleiadei de celebrităţi de la începutul secolului nostru intră încetul cu încetul în domeniul trecutului, făcînd loc adevăratei explozii de nume noi şi strălucitoare pe afişele de concert, înregistrările pe disc ale lui Bronislaw Huberman, ca de pildă Concertul de Ceaikovski şi cel de Beethoven, continuă să intereseze şi să rămînă piese importante ale unei discoteci, un nepreţuit tezaur documentar, un model de interpretare.

Huberman a fost unul din acei copii-minune care nu şi-a dezamăgit auditorii, de-a lungul unei prodigioase cariere începute la vîrsta de doisprezece ani. A debutat în faţa publicului vienez, cu cîteva piese de vioară pe care le-a executat în cadrul unui recital dat de una din cele mai mari cîntăreţe ale vremii, Adelina Patti, în anul 1894. Succesul obţinut atunci l-a însoţit mereu, în adolescenţă şi la maturitate, reunind cele mai înalte aprecieri ale criticii şi ale publicului, umplînd pînă la refuz sălile de concert ale marilor oraşe ale muzicii de pe glob. Minunatul său Stradivarius a răsunat în multe

rînduri şi pe scena Ateneului Român, prilejuindu-ne întîlniri „pe viu" cu extraordinara vigoare, amploarea şi puritatea de ton ale marelui interpret.

Ultimele concerte, două recitale în colaborare cu pianistul polonez Iacob Gimpel, astăzi solist de renume în America, au avut loc în noiembrie 1936. Programele cuprindeau, între altele, Adagio şi Fuga în sol minor de Bach, Sonata Primăverii de Beethoven, Sonata de César Franck, Sonata de Respighi, Concertul de Mendelssohn, apoi piese mai scurte, printre ele şi două poeme de Szimanowsky, — *Narcisse* şi *La fontaine d'Aréthuse*. Pasaje dificile cu sonorităţi stranii de lume de legendă, valuri de glisande cu tril pe duble corzi au electrizat sala, declanşînd un adevărat delir. Dar cine ar fi putut răspunde care din lucrările ascultate în cele două concerte au plăcut sau au impresionat mai mult? Simţeai că, împreună cu Huberman, pătrundeai în cea mai autentică gîndire muzicală a marelui cantor de la Leipzig, că te bucurai de căldura şi prospeţimea primăverii în sonata lui Beethoven, că pluteai în sfera de poezie şi romantism specifică acelei bijuterii care este sonata de Franck. Îţi venea să crezi că vioara lui Huberman preluase ceva din vraja preţiosului instrument al lui Paganini, pe care fusese invitat să cînte, în semn de omagiu, cu ocazia unui concert dat la Genova, unde se află muzeul ce adăposteşte valorosul obiect.

Eram nerăbdători să-l cunoaştem personal. Aflasem că e un om rece, ciudat, pretenţios, greu de mulţumit. Tăcut, de-a dreptul morocănos. Neaşteptate şi surprinzătoare erau şi multe din condiţiile incluse în contractul de angajament — adevărate clauze a căror respectare se cerea îndepli-

nită cu strictețe: hotelul unde va fi găzduit să nu fie de piatră, ca să nu fie prea deranjat de ecourile străzii, apartamentul să fie la ultimul etaj pentru a evita eventualitatea unor vecini gălăgioși, temperatura din apartament să nu depășească X grade, cea din sala de concert să fie la fel cu cea din camera artiștilor, etc., etc.

Venea cu un tren de dimineață. A coborît primul din vagon, îmbrăcat cu un palton bleumarin cu guler de catifea, la modă cu mulți ani în urmă, cu o pălărie Borsalino gris închis, bine lăsată pe ochii foarte strabici, impresionant de mari. După dînsul, urmîndu-l pas cu pas ca o umbră, ținînd în brațe o cutie dublă care conținea cele două viori cu care circula Huberman, și-a făcut apariția, gravă și autoritară, secretara sa, faimoasa domnișoară Ida Ibbeken; fadă, înaltă, uscățivă, un adevărat cerber care urmărea cu pedanterie realizarea tuturor dorințelor idolului ei. Ultimul, — în sfîrșit și un zîmbet! — Iacob Gimpel, alert, amabil, prietenos. Ne-am dus cu toții la Splendid Parc Hotel, care se afla pe strada Nicolae Grigorescu, cu intrarea prin Știrbei Vodă. Deși în plin centru, era totuși un hotel mai liniștit, fiind mult retras de la stradă. Huberman s-a declarat mulțumit, credeam că pășisem cu dreptul. Și totuși, nu era destins, părea că îl apasă ceva. După ce am stat de vorbă vreun ceas despre lucruri mai mult sau mai puțin banale, a izbucnit: — Știți că onorariul meu, pe care, conform contractului, trebuia să-l depuneți cu o lună de zile înaintea primului recital din București la Midland Bank din Londra, încă nu a sosit. Secretara mea nu a primit confirmarea respectivă.

În clipa aceea mi-am amintit că un organizator de concerte din Budapesta, oraş unde Huberman era foarte apreciat, mi-a povestit că, acolo, artistul primea — pe lîngă onorariul fix — şi o cotă din încasări, şi că avea obiceiul să numere persoanele din sală, în timp ce cînta, pentru a controla dacă era corectă calcularea procentajului. Luasem povestioara drept o glumă răutăcioasă. Însă acum, tonul cu care abordase Huberman conversaţia m-a determinat să iau lucrurile foarte în serios. Rugat de mine, contabilul agenţiei de concerte Jean Feder a venit imediat la hotel şi i-a prezentat interlocutorului nostru chitanţele emise de Banca Comercială Română, doveditoare a remiterii respectivului onorariu, în valoare de 4 000 franci elveţieni pentru ambele recitale, în timp util, şi plătibil în lire sterline la Londra, după absolvirea concertelor. Huberman era şi nu era convins. Atunci ne-am dus toţi trei la bancă, unde, cu toată amabilitatea, direcţiunea i-a pus la dispoziţie documentaţia necesară, cu schimbul de telegrame şi confirmări — toate atestînd trimiterea la timp a onorariului. Totuşi, mai plutea prin aer o vagă nemulţumire. Pentru deplina liniştire a distinsului oaspete, s-a telefonat la Londra, de unde Huberman a primit toate confirmările pe care le dorea şi pe deasupra şi scuze pentru neglijenţa unui funcţionar de la Midland Bank care întîrziase trimiterea avizului corespunzător. De data aceasta, într-adevăr, totul era în ordine şi i-am invitat pe toţi trei oaspeţii la noi acasă.

Am cunoscut atunci un nou Huberman, un om dispus la orice sacrificiu material şi pledînd cu o avalanşă de argumente cauza care îi stătea la ini-

mă: ajutorarea cît mai multor instrumentiști europeni loviți de stihia hitleristă prin înființarea, cu cei mai valoroși dintre ei, a unei orchestre simfonice.

*

Știind că Huberman se bucurase de îndrumările excepționalului pedagog Josef Joachim, l-am rugat să ne povestească amănunte despre acest episod al începuturilor sale.

— Lui Joachim îi datorez totul: aprofundarea artei violonistice sub toate aspectele ei, de la exigența fără concesii în ceea ce privește tehnica — pusă însă exclusiv în valoare numai în limita pe care o solicită interpretarea, — pînă la pătrunderea și înțelegerea ideii muzicale, a concepției, a filozofiei lucrărilor interpretate. Am studiat cu el, măsură cu măsură, nuanță cu nuanță și trei din concertele pentru vioară și orchestră de care numele său este strîns legat — e vorba de concertul lui Johannes Brahms, cu care Joachim era și prieten — aveau aproape aceeași vîrstă — și pe care l-a executat în primă audiție la Leipzig, sub bagheta compozitorului. Tot la Leipzig, Joachim a mai avut un mare prieten și admirator, de fapt profesorul său, — pe compozitorul Felix Mendelssohn-Bartholdy, al cărui concert l-a înscris în repertoriul său și obișnuia să ne povestească cît de pline de interes fuseseră discuțiile dintre ei doi cu privire la interpretarea anumitor pasaje. Al treilea gigant al repertoriului violonistic studiat cu Joachim, la care mă referisem înainte, este concertul de Beethoven. După cum știți, neinspirata și nefericita interpretare de care el a avut parte la prima sa prezentare

în public, de către Franz Clement, căruia Beethoven i-l şi dedicase, l-a condamnat să fie considerat drept o piesă imposibilă, de neînţeles, de necîntat. Şi-a cîştigat locul binemeritat în rîndul lucrărilor de mare măiestrie din istoria muzicii doar datorită lui Joachim, care îşi începuse cariera concertistică de faimă mondială din copilărie. Era încă adolescent cînd, scoţînd de sub ceaţa uitării această nestemată, a aprofundat-o, i-a descoperit imensa valoare şi, după ce a completat-o cu cadenţa (Beethoven a lăsat liber locul cadenţei, la discreţia interpretului), a readus-o, cu toată strălucirea — după o absenţă de aproape patru decenii, pe podiumul de concert, pentru totdeauna.

Acesta este unul din exemplele cele mai elocvente privind rolul covîrşitor al interpretului în lansarea unei lucrări în circuitul concertistic, ca şi acele opere orchestrale de Johann Sebastian Bach, puse în adevărata lor lumină şi redate lumii de un muzician şi dirijor de geniu, ca Mendelssohn-Bartholdy, cu orchestra de prim ordin a asociaţiei Gewandhaus din Leipzig, după aproape un secol de aşteptare... Sau, la acel măreţ eveniment muzical al epocii noastre, prezentarea în execuţie integrală a Suitelor pentru violoncel solo de Bach de către genialul interpret care a fost Pablo Casals, suite al căror manuscris l-a găsit el însuşi în podul unei edituri din Barcelona, după mai bine de două sute de ani de la crearea lor !

Citisem mai de mult că Huberman cîntase pentru prima oară concertul de Brahms în prezenţa compozitorului, aşa că l-am rugat să ne povestească — cu convingerea că îi va face şi lui plăcere — cum s-a desfăşurat audiţia.

— Tocmai terminasem de studiat concertul, cu Joachim. Aveam vreo treisprezece ani. Am şi acum în faţa ochilor sala de la Musikverein din Viena, unde, într-o lojă, aceea a marilor mei verificatori, se aflau Brahms, profesorul de compoziţie Robert Fuchs, Josef Hellmesberger-Junior — profesorul lui Enescu şi al lui Kreisler —, dirijorul Hans Richter şi alţi corifei, care alcătuiau temuta direcţiune a Conservatorului. Căldura cu care m-a îmbrăţişat Brahms după concert, ca şi fotografia cu dedicaţia „O amintire plină de prietenie din partea unui foarte încîntat şi mulţumit ascultător" — au fost pentru mine încă un semnal de drum deschis în carieră.

Domnişoara Ibbeken, cerberul cu alură de sfinx, începu să dea semne de agitaţie. De fapt, avea dreptate. Se făcuse ora trei, seara era concert — trebuie menţionat că, pentru a nu-şi irosi timpul, Huberman căuta să sosească chiar în ziua concertului în oraşul respectiv — şi convorbirea ameninţa să se prelungească. Deşi nu dădea semne de oboseală, îi erau totuşi necesare cîteva ore de odihnă.

I-am condus pe toţi trei la hotel. Iar seara, la şapte, cei doi protagonişti se aflau pe scena Ateneului, pentru o scurtă repetiţie înainte de concert, al cărui succes a fost imens.

După ultima piesă, publicul părea că nu va părăsi niciodată sala. Aplauda, ovaţiona, dar nimeni nu se îndrepta spre uşă. Se cereau bisuri, marele violonist le acorda cu plăcere. Deodată, la înapoierea de pe podium a lui Huberman în camera artiştilor, domnişoara Ibbeken îl roagă să-i dea vioara, maestrul se execută docil, dînsa o culcă cu grijă în faimoasa cutie dublă, şoptindu-i : „cred că aţi cîntat

destul". Ieșirea pe scenă a lui Huberman fără vioară a fost semnalul de stingere, de plecare.

Obișnuita agapă de după concert nu a putut avea loc. Huberman refuzase din timp orice invitație — avea planificate convorbiri telefonice cu Toscanini la Londra. Ne-am dus atunci doar cu excelentul acompaniator care se dovedise încă o dată a fi Iacob Gimpel și cu eminentul nostru prieten, eruditul și distinsul muzicolog Iuliu Constantin Spiru, cu care după mulți ani aveam să fiu coleg la Filarmonică, la cafeneaua „Corso". Situată peste drum de Ateneu, pe strada Franklin colț cu Calea Victoriei, vestit loc de întîlnire a intelectualității bucureștene, devenise o concurență serioasă pentru „Capșa". Exista acolo renumita masă a scriitorilor, unde-și încrucișau verva Victor Eftimiu, Radu și Șerban Cioculescu, Liviu Rebreanu, Păstorel Teodoreanu, Mihail Sebastian, Al. Cazaban, sculptorul Oscar Han și atîția, atîția alții... La masa actorilor, regia și rolul principal aparțineau, fără drept de apel, lui Puiu Iancovescu, sub ochiul amuzat și aprobator al colegilor, în frunte cu G. Calboreanu. Firește, după cîte un concert, efervescența cea mai mare domnea la masa criticilor muzicali : Mănucă Ciomac, cu pipa mai mult stinsă decît aprinsă, urmat de nelipsita lui umbră Nicușor Missir, Simionescu-Rîmniceanu-Sym, imposibil de mulțumit, expunîndu-și protestul printr-o bombăneală continuă, cu glas de bas profund, pe care nu o întrerupea decît pentru a-și muta dintr-un colț al gurii în celălalt interminabila țigară de foi, tăcutul Constantin Brăiloiu, Al. Petrovici-Hope, vioi și foarte reverențios, Andrei Tudor cu zîmbetul lui trist și enigmatic. Deoarece multilateralul Radu Cioculescu

era atras şi de această „secţie", unde avea întotdeauna un cuvînt greu de spus, se făcea de multe ori masă comună, denumită în limbajul obişnuiţilor „Corso"-ului „colţul celor treizeci şi unu".

În loja mai retrasă unde ne instalasem, se înfiripă o convorbire extrem de interesantă. Cu figura lui schubertiană, accentuată şi de expresia privirii corectate de lentile, Iuliu Spiru, pasionat „întorcător de note" la marile concerte, îşi oferise serviciile şi la recitalul Huberman, cu atît mai mult cu cît se cunoştea cu Gimpel încă din anii studenţiei comune, din Viena. S-a făcut o animată trecere în revistă a frumuseţii plină de dificultăţi a profesiunii de pianist acompaniator, care cere o însuşire excepţională — nu numai sincronizarea perfectă adusă de o colaborare îndelungată, ci intuirea intenţiei solistului de a schimba, sub impresia unei inspiraţii de moment, nuanţe, tempo sau alte elemente stabilite cu rigurozitate în alt fel, la repetiţii. Lucrul se întîmplă destul de des. Mai apar şi alte surprize: un lapsus de memorie — acompaniatorul trebuie să aibă întotdeauna atenţia încordată, contribuind cît mai eficient ca defecţiunea să treacă neobservată. Să fie în acelaşi timp calm, stăpînit — să nu creeze o stare de încordare, atît de uşor transmisibilă solistului. Ne-am amintit de cîteva nume ilustre: Otto Schulhof, care şi-a legat numele de cele ale lui Kreisler şi Casals, Arthur Balsam — specializat în acompaniamentul violoniştilor, între alţii Erica Morini, Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, Nikita Magaloff, acompaniatorul şi, în cele din urmă, şi ginerele lui J. Szigeti; Tasso Janopoulo, pianistul timp de un sfert de veac al lui Jacques Thibaud; inegalabilul nostru Ion Fi-

lionescu, de reputaţie europeană, cu zîmbetul său liniştitor, aducînd o atmosferă de siguranţă, reuşind întotdeauna concerte excelente, chiar atunci cînd se întîmpla ca, din cauza sosirii cu întîrziere a vreunui solist străin pe care urma să-l acompanieze, era nevoit să intre în scenă fără nici o repetiţie. Apoi mai era Gerald Moore, suplu şi sensibil în acompaniamentul de lied. Problema acompaniamentului rămîne la fel de delicată şi atunci cînd e transpusă în domeniul orchestral. Nu toţi marii dirijori se bucură de încrederea şi aprecierea importantelor personalităţi ale muzicii instrumentale sau vocale. Printre cei mai solicitaţi şefi de orchestră — în aceeaşi măsură de casele de discuri şi de organizatorii de concerte, alături de John Barbirolli, erau Erich Kleiber, George Georgescu, Hermann Scherchen.

Însă această interesantă şi complicată problemă are şi un alt aspect, fenomenul invers: există unii solişti, e drept puţini la număr, ale căror capricii de interpretare şi inspiraţii de moment sau dezlănţuiri temperamentale sînt atît de flagrante în raport cu ceea ce stabilesc la repetiţii, încît periclitează ajungerea cu bine şi împreună cu acompaniamentul — pianistic sau orchestral — pînă la capătul lucrării. Drept care, pianiştii sau şefii de orchestră refuză colaborarea cu ei. Spiru şi-a amintit, de pildă, că violonista australiană Alma Moodie a luat odată, pe neaşteptate, un tempo atît de rapid, încît a ajuns la finalul unei sonate cu mult înaintea acompaniatorului. A părăsit imediat scena, în timp ce pianistul, conştiincios şi imperturbabil, nu şi-a părăsit locul decît după ce a cîntat porţia ce-i rămăsese din partitură, pînă la ultima notă. Şi cu

această povestioară, am încheiat și mica noastră reuniune din acea seară.

În cele două zile care au urmat pînă la ultimul recital, programul lui Huberman, în afară de o scurtă repetiție, s-a restrîns la corespondență, telegrame și telefoane de-a lungul și de-a latul continentului. Îi urmăream încordarea, îl studiam, încercam să-mi explic unele capricii, contradicțiile, relațiile dintre punctele luminoase și cele mai umbrite din radiografia complicatei sale personalități. Dar mi-am dat seama pentru a nu știu cîta oară că pe ei, pe marii aleși, nu-i putem cunoaște și nu-i putem cîntări și judeca măsurîndu-i cu unitățile-etalon valabile pentru oamenii de fiecare zi. E de la sine înțeles că, pe alocuri, structura lor sufletească, și chiar felul de a gîndi, să fie „mai altfel". Unele ieșiri din limitele a ceea ce se consideră, la modul general doar, firesc, întregesc cu elemente neașteptate, inedite dar edificatoare, portretul lor.

În 1946, în timpul unei călătorii în Elveția, am încercat să vorbesc cu Huberman la telefon. Știam că avusese cu cîțiva ani în urmă un accident de avion, artistul și secretara sa cu cutia de viori în brațe fiind dintre puținii care reușiseră să se salveze cu parașuta. Mai știam că renunțase la viața concertistică și că trăia retras la Nant-sur-Cortier, lîngă Lausanne. Era bolnav și nu l-am putut avea la aparat. Să fi fost totuși o gravă urmare a accidentului, așa cum se părea? Nu am putut afla. Cîteva luni mai tîrziu, în iunie 1947, s-a stins din viață.

PABLO CASALS

De multe ori, urmărind jocul cifrelor şi al datelor calendaristice, te surprinde că rigoarea şi ariditatea lor sînt doar aparente, că ele degajă o poezie de o factură specială, cu o puternică forţă de evocare.

Luna decembrie a anului 1976 a pus barele încheierii unui veac — a o sută de ani ! — de cînd s-a născut, într-o mică localitate catalană, cel ce avea să devină, de multe decenii încoace, pentru tot ce înseamnă muzică „notre roi à nous tous" — „regele nostru al tuturor", aşa cum l-a definit prietenul său Jacques Thibaud, cu asentimentul entuziast al tuturor marilor interpreţi ai lumii : PABLO CASALS.

A trăit aproape nouăzeci şi şapte de ani, putînd privi în urmă cu mîndrie — ceea ce n-a făcut niciodată — la o carieră de peste şapte decenii, o carieră de nedezminţită probitate artistică şi omenească.

Dar tot în decembrie 1976, mai precis spus în ziua de 7, s-au împlinit patruzeci de ani de la unul din momentele de culme ale vieţii muzicale bucureş-

tene — recitalul pe care marele violoncelist l-a dat în sala ARO (cinematograful Patria de astăzi).

Paù Casals... Privesc cu emoţie semnătura de sub autograful de o valoare inestimabilă pentru noi doi, autograf scris nu cu cuvinte ci cu note — cîteva măsuri din Suita întîia pentru violoncel solo de J. S. Bach — şi mi se perindă prin faţa ochilor minţii figura maestrului scriindu-l chiar la noi acasă şi oferindu-ni-l cu o privire caldă trecută pe deasupra ochelarilor cu ramă subţire, ca şi alte amănunte, multe şi de neuitat, pe care le-am petrecut alături de dînsul în timpul celor trei zile cît a stat în Capitală în vederea acestui eveniment.

Ca şi despre marele nostru George Enescu, deşi sînt ani de cînd a plecat din lumea celor vii, e greu să vorbeşti despre Pablo Casals la timpul trecut al nefiinţei, cînd spiritul şi arta lui continuă şi vor continua să depună noi cristale pe nestemata care este biografia sa. Totuşi...

L-am cunoscut pe Pablo Casals cam prin 1927, la Paris, în casa lui Jacques Thibaud, cu al cărui fiu eram coleg de facultate şi ne lega o amiciţie sinceră. El m-a invitat special într-o după-amiază, cînd îl aşteptau la ceai pe marele artist pentru care ştia că nutream o admiraţie fără margini, spre a-mi da ocazia de a-l cunoaşte personal.

Ceea ce m-a frapat din prima clipă a întîlnirii noastre a fost firescul comportamentului acestui mare OM, care te silea şi pe tine să fii la fel. Nici vorbă de aere de vedetă, dar nici de o modestie afişată ostentativ şi atît de jenantă. Era foarte interesant să-l urmăreşti în conversaţie. Te asculta cu atenţie şi pauza de gîndire dinaintea răs-

punsului îţi dădea impresia că te afli în faţa unui şahist care pregăteşte o mişcare complicată. Îşi spunea părerea direct, concis; îl simţeai bun, uman, concesiv doar din convingere, extrem de ferm dar găsind punţi de apropiere faţă de orice interlocutor. Prietenii apropiaţi luaseră obiceiul să-l numească „Pablissimo", apelativ care, în fond, traducea admiraţia lor pentru superlativul absolut al calităţilor sale.

Aflînd că sînt din România, a început să ne vorbească despre personalitatea cu totul ieşită din comun a marelui său prieten George Enescu, care-l încînta şi cu descrieri ale frumuseţilor ţării noastre; mi-a cerut apoi amănunte despre Grigoraş Dinicu, de care îi vorbiseră mulţi artişti care-l auziseră la Bucureşti sau în străinătate. Atunci i-am propus să ne viziteze. Ideea i-a surîs şi mi-a promis că va veni la noi deîndată ce se va ivi o „fereastră" în agenda lui încărcată, punîndu-mă imediat, telefonic, în legătură cu Charles Kiesgen, fostul său elev şi, în continuare, reprezentantul său exclusiv.

În vara lui 1936 am primit o scrisoare de la Paris prin care Kiesgen mă anunţa că maestrul Casals ar putea veni la Bucureşti, pentru un singur concert, la începutul lunii decembrie. Am anunţat agenţia noastră de concerte care avea să se ocupe de partea organizatorică şi să încheie cu Parisul contractul uzual.

Şi iată-ne, într-o zi însorită şi geroasă, măsurînd agitaţi peronul Gării de Nord, în aşteptarea trenului. Visasem atît de mult această clipă, încît nu ne venea a crede că o trăim aievea. Nici n-a oprit bine trenul, că l-am văzut coborînd primul din

vagon, urmat, cu violoncelul în braţe, de pianistul vienez Otto Schulhof, acompaniatorul său preferat.

Revederea cu marele artist a fost de-a dreptul impresionantă, avea pe faţă unul din rarele sale zîmbete şi ne-a mărturisit că e foarte bucuros că a putut veni, şi pentru concert, dar şi pentru că îi scrisesem că George Enescu se află în Bucureşti şi aşteaptă cu aceeaşi nerăbdare să-l reîntîlnească. Dar ceva m-a frapat dureros : trecuseră doar cîţiva ani de cînd nu-l văzusem şi expresia feţei lui era teribil de schimbată, trădînd o preocupare, o permanentă apăsare, o grijă pentru norii întunecoşi care se adunau deasupra Europei, pentru patria lui dragă ce începuse să fie sfîşiată de sîngerosul război civil.

Cel care iubea făptura omenească privind-o ca pe o minune a naturii, cel care înfiinţase la Barcelona, în 1919, orchestra simfonică ce îi purta numele, pentru desfătarea şi culturalizarea mai ales a muncitorilor din acest oraş, nu putea fi de acord, şi aceasta a fost atitudinea lui neclintită pînă la sfîrşitul vieţii, ca oamenii să se distrugă între ei, ca libertatea să le fie încălcată de proprii lor semeni. Se ştie că o formă a protestului său a fost şi autoexilarea sa definitivă, mai întîi în localitatea franceză din imediata apropiere a graniţei spaniole, Prades, în sînul Pirineilor, apoi în Statele Unite ale Americii, la San Juan, capitala insulei Puerto Rico, a cărei aşezare şi vegetaţie bogată îi mai ostoiau dorul de „acasă".

Ne-am condus oaspeţii la hotel şi, după o gustare uşoară, i-am invitat la o scurtă plimbare. Otto Schulhof zîmbea, căci ştia ce avea să urmeze — lucra de ani de zile cu Casals... „Îmi pare rău, dra-

gii mei, dar nu ne putem îngădui aşa ceva acum. Mîine e concert aşa că începem să repetăm imediat". Şi Casals, privindu-şi semnificativ acompaniatorul, îl rugă din ochi să se aşeze la pianul care le fusese pregătit în salonul apartamentului ce-l ocupau.

E imposibil de găsit cuvintele care să redea călătoria în sferele cele mai pure ale muzicii în care ne-a purtat concertul. Atît mîna care conducea arcuşul cît şi cea care apăsa corzile, cu energie şi vigoare sau abia atingîndu-le cu delicateţe, ca şi pleoapele strînse care aşterneau o perdea între el şi lumea materială din jur, erau doar instrumentele acelei vibraţii artistice rare în care se contopeşte omul cu întreaga lui fiinţă, cu căldura şi simţirea care emană dintr-însul. Cu multă generozitate, Casals a răspuns ovaţiilor şi cererilor publicului dînd trei suplimente — bineînţeles că nu piese de bravură cum i se sugera din diferite colţuri ale sălii, ci trei Corale de Bach !

O plimbare în aerul de gheaţă al nopţii, de la sală la hotelul Athénée Palace, ne-a coborît înapoi pe pămînt. Cei doi artişti trebuiau să-şi schimbe fracul, iar Pablo Casals mai dorea să-şi aleagă din colecţia sa de pipe, de care nu se despărţea niciodată, pe cea pe care o considera mai potrivită cu destinderea ce şi-o promitea : împreună cu o seamă de personalităţi artistice ale Capitalei urma să luăm masa la restaurantul „Continental", unde cînta Grigoraş Dinicu cu formaţia sa şi unde eram aşteptaţi.

Ajunşi aici, ne aştepta şi o surpriză. Spectatorul înalt, spătos, cu cap leonin şi privire catifelată, a cărui încîntare ne frapase la concert, ne întîmpină

cu o față ce radia fericire și cu un șervet alb pe braț, îndrumîndu-ne spre o masă pe care ne-o pregătise și unde servea chiar el! Așa l-am cunoscut pe Apostol Apostolide, pe dragul de „Nea Apostol", ospătarul, colecționarul pasionat de discuri, de tablouri, de porțelanuri. Nu numai colecționar, ci cunoscător... Un autodidact cultivat, un meloman cu care din acel moment am închegat o legătură frumoasă, ce a durat pînă la prea timpuria lui plecare dintre cei vii.

Fumul des pe care îl scotea pipa lui Casals era mărturia cea mai elocventă că el se simțea bine. Cu capul ușor dat pe spate și ochii întredeschiși, nu se lăsa legănat doar de muzicalitatea cîntului. lui Grigoraș Dinicu ci tresărea la rezolvările tehnice inedite pe care acesta le folosea în „Hora staccato" sau în „Hora mărțișorului"; iar cînd l-am invitat la masa noastră s-a pornit un schimb de păreri, cu adevărat ca de la profesionist la profesionist.

Cît despre Apostol, după ce ne-a servit la masă cu priceperea și îndemînarea unui specialist în materie, ce putea fi mai relevant decît faptul că, aplecîndu-se ușor la urechea mea, mi-a șoptit:

— Domnu' Bratin, întrebați-l, vă rog, pe Maestru: cum se face că, pînă astăzi, nu a înregistrat încă Concertul pentru violoncel și orchestră în re major de Haydn? Sînt sigur că nu l-a înregistrat, eu îl am în Dvořak, îl am și în Schumann și, negăsindu-l în nici un catalog, am întrebat direct și la casele de discuri...

Lui Casals nu i-a fost greu să înțeleagă întrebarea și iată ce ne-a răspuns:

— E adevărat. Nu l-am gravat încă. Doream să-l mai gîndesc. Eu privesc înregistrările cu deosebită grijă, ele adresîndu-se şi posterităţii. Trebuie să respecţi pe cei ce te ascultă ca şi pe compozitorul pe care-l interpretezi, trebuie să te respecţi pe tine însuţi. Ca să apar în public cu Suitele lui Bach pentru violoncel solo, le-am studiat zece ani ! Mai ales Bach cere pasiune. Gîndiţi-vă la Albert Schweizer. Nu mă refer la umanistul Schweizer ci doar la muzicianul care — după ce a fost organistul unor Societăţi Bach din Franţa, după ce a scris una din cele mai bune şi mai complete biografii ale acestui compozitor a înregistrat pe discuri şi integrala creaţiei lui pentru orgă, peste o sută de discuri ! Dar asta după o viaţă de muncă, după decenii de studiu, de gîndire, de pasiune. Cîtă dăruire, cît eroism !

Iar „stupefiantul Apostol", cum l-a denumit însuşi Casals, ne-a mărturisit, emoţionat, că are în discoteca lui întreaga ediţie...

*

În ziua următoare, Pablo Casals şi Otto Schulhof părăseau Bucureştiul, însoţiţi pînă pe peron de un mare număr de admiratori. Afară de obişnuitele urări de bună călătorie şi sănătate, ce altceva i se putea spune Maestrului, care să-i încălzească mai bine inima, decît :

— Linişte şi pace pentru Spania...

— Vă mulţumesc mult. Dar şi pace şi linişte pentru toată omenirea ! Trebuie să luptăm din răsputeri pentru aceasta !

CLAUDIO ARRAU

Cu pianistul chilian Claudio Arrau m-am întîlnit prima oară în casa unor cunoştinţe comune, la Berlin, unde el îşi avea reşedinţa şi eu mă aflam la studii. Era prin 1928. Ne-am împrietenit uşor, aveam aceleaşi preocupări în afara studiilor, ne duceam împreună la spectacole, eu asistam la multele înregistrări pe care le făcea, i-am luat interviuri pentru ziarul *Rampa*, petrecînd multe ore plăcute în micul apartament din Wilmersdorf, unde locuia împreună cu mama sa, încă din copilărie. Tînărul interpret se bucura deja de multă apreciere în Germania, cu un an în urmă obţinuse premiul întîi la Concursul internaţional de la Geneva, era în plină ascensiune artistică şi se prevedea că îl aşteaptă o frumoasă carieră mondială. Cînd ne-am cunoscut, tocmai revenea de la Bucureşti, unde repurtase un mare succes cu Concertul nr. 1 de Liszt.

De atunci, Arrau a rămas unul din pianiştii cei mai iubiţi de publicul românesc. Venea în Capitală aproape în fiecare an şi aveam deosebita bucurie să-l găzduim la noi. Îi cunoşteam micile tabieturi şi căutam să-i facem cît mai plăcut sejurul. Printre

marile plăceri pe care i le puteam pregăti era și cîte o vizită la distinsa noastră pianistă și pedagogă Aurelia Cionca, a cărei revedere Arrau o considera o adevărată sărbătoare.

Și-eu eram admiratorul doamnei Cionca. Timp de decenii i-am urmărit bogata activitate concertistică din țară și de peste hotare, ca și neobosita muncă pe tărîmul pedagogic, simțindu-mă onorat de aprecierea și calda simpatie ce mi-o arăta. Acestea s-au accentuat mai ales în ultimii ani în care, prin activitatea mea de la Filarmonică, m-am ocupat personal de recitalele susținute de Aurelia Cionca. Programele, alcătuite cu grijă, întotdeauna interesante, dedicate în general unui singur compozitor, constituiau puncte culminante ale stagiunii. Mi-au rămas în memorie un concert Bach—Haendel, unul Schumann și recitalul a cărui primă parte a cuprins numai sonate de Domenico Scarlatti, opt la număr, iar partea a doua numai studii de Chopin.

Pășeam de fiecare dată cu nespusă plăcere pragul frumoasei vile din strada Dr. Marinescu din cartierul Cotrocenilor, casă luminoasă și primitoare ca și gazdele ce o locuiau — afară de doamna Cionca și soțul dumisale, inginerul Horia Pipoș, o foarte amabilă soră a doamnei Cionca. Un salon-bibliotecă forma cu holul și sufrageria un unghi, dominat de două piane de concert.

Vizitele pe care le făceam în compania lui Claudio Arrau aveau o savoare cu totul specială. Cei doi pianiști studiaseră amîndoi, în perioade cu totul diferite bineînțeles, Arrau fiind cu cincisprezece ani mai tînăr, la Leipzig, cu doi foști elevi ai lui Liszt: Aurelia Cionca cu Alfred Reisenauer, Arrau

— cu Martin Krause. Discuţiile privitoare la personalitatea profesorilor lor, la metodele lor de predare, erau inepuizabile. Sigur că enumerarea unor celebrităţi ducea la două nume ilustre ale anilor prezenţi, discipoli tot ai unor elevi ai lui Liszt : Edwin Fischer din şcoala lui Martin Krause, Wilhelm Backhaus din cea a lui d'Albert, deveniţi — în mod paradoxal — unul neîntrecut interpret al lui Mozart, iar al doilea, — al lui Beethoven.

Îmi amintesc că, la una din vizite, am avut posibilitatea să ne prelungim convorbirea pînă mult după miezul nopţii. Instalaţi în fotolii confortabile, ascultam cu nesaţ glasul blînd al gazdei noastre, depănînd — la insistenţele lui Arrau — într-o germană impecabilă, amintiri din primele începuturi ale vieţii ei artistice :

— L-am văzut pentru prima oară pe inegalabilul nostru Enescu la Ateneu, ca dirijor al orchestrei simfonice, din program făcînd parte şi *Poema română*. Tatăl meu m-a suit pe un scaun ca să-i văd mişcările şi să pot urmări întregul ansamblu. Aveam nouă ani şi Enescu, şaptesprezece. Îl revăd, un tînăr voinic, cu înfăţişare sănătoasă, înalt, dirijînd cu gesturi precise şi o siguranţă uimitoare. Cam în aceeaşi perioadă a concertat la Bucureşti şi Bronislaw Huberman, care începuse să devină celebritate mondială. *Serenada melancolică* de Ceaikovski a produs un adevărat delir. Succesul covîrşitor mi-a rămas în minte dublat de înfăţişarea de „băiat mare" a violonistului : pantaloni scurţi, plete pe spate, o figură puţin atrăgătoare. Aveam vreo unsprezece ani cînd l-am ascultat pe Sarasate. A cîntat, cu acompaniament de pian, Concertul de Mendelssohn, un concert de Paganini, so-

nata Kreutzer de Beethoven, apoi dansurile sale spaniole. Impresionant era cum se juca cu terțele duble. Era mic de stat, tenul brun, păr alb și ochi vioi. Și pe Jan Kubelik l-am auzit, avea un arcuș vrăjit ale cărui flageolete erau neîntrecute. Era cu un an mai în vîrstă decît mine. La paisprezece ani am fost primită în „Meisterklasse" la Conservatorul din Leipzig, pe care o conducea Reisenauer. Tot atunci l-am avut ca profesor pe Arthur Nikisch la un scurt curs de dirijat. Marele șef de orchestră era de fapt un om mic de stat, bun, foarte palid, cu o privire hipnotică. Purta pe degetul mic un inel cu un briliant enorm, cadou aruncat pe scenă din public, în timpul unui concert la Moscova. Poseda o enormă putere de sugestie, orchestra i se supunea baghetei ca un tot perfect unitar. Un foarte interesant și memorabil concert, tot la Leipzig, a fost cel dat de Edvard Grieg, ca dirijor al unor compoziții proprii, avînd ca solist pe marele pianist al timpului Raoul Pugno, interpretînd Concertul în la minor. Grieg era surprinzător de mic ca statură, i se puseseră trei podiumuri unul peste altul ca să fie văzut de toți orchestranții. Cu capul mare, mult păr cărunt, părea un gnom din pădurile Norvegiei. Figura lui Pugno mi se leagă în minte de cea a lui Eugène Ysaye, marele violonist belgian. I-am ascultat pe amîndoi în Sonata de César Franck. Erau puternici și masivi, îi puteai cu ușurință asemăna cu doi urși. Însă cîtă gingășie știau să pună în interpretare, pe care o cizelau ca pe o bijuterie fină.

— Ce părere aveți despre Emil Sauer? întrebă Arrau.

— Înalt, zvelt, cu un cap impresionant încadrat de o coamă albă, leonină, apărea la concerte cu pieptul acoperit de decorații. Neuitată mi-a rămas impresia concepției personale dată Concertului în mi minor de Chopin. Sauer cînta sonatele lui Domenico Scarlatti în chip rafinat, plin de vrajă. Interpretările lui m-au ajutat mult la înțelegerea acestor piese. Și iată, în legătură cu Scarlatti, îmi apare înaintea ochilor figura lui Alfonso Castaldi, pe care l-am admirat ca pe un mare creator de muzică, de înaltă valoare, unul din cei mai de seamă îndrumători ai pleiadei de compozitori români importanți. Avea o nesfîrșită admirație pentru Domenico Scarlatti, considerîndu-se urmaș direct al acestuia. De cîte ori ne întîlneam trebuia să-i cînt cîte ceva din strălucitele și spiritualele compoziții scarlatiene. Sînt măgulită că, singura lui compoziție pentru pian, în formă de preludiu, mi-a dedicat-o mie; e scrisă intenționat în stil scarlatian și am executat-o nu numai la București ci și în multe orașe din străinătate, la Viena, Berlin, Leipzig...

Doamna Cionca observă că eu mă străduiam să notez în fugă evocările inedite și atît de interesante pe care ni le povestea și, cu delicatețea și bunătatea pe care nu i le pot uita, îmi spuse: „Nu te mai chinui cu scrisul, domnule Bratin. Îți promit să le aștern eu cîndva pe hîrtie și să ți le ofer."

Am fost poftiți apoi în eleganta sufragerie unde s-a servit un ceai copios însoțit de specialități ale casei, cum se obișnuia la familia Pipoș. Înapoiați în salonul de muzică, reinstalați în îmbietoarele fotolii, am rugat-o pe amfitrioana noastră, deosebit de dispusă la confesiuni în ziua aceea, să ne dea

cîteva amănunte în legătură cu „Rapsodia română" de Liszt, pe care o prezentase în primă audiţie mondială pe scena Ateneului, în cadrul recitalului dat la sfîrşitul anului 1931. A acceptat cu bunăvoinţă şi, atentă, ştiind că Arrau nu avea de unde să cunoască lucrarea, s-a aşezat la pian şi ne-a cîntat-o în întregime.

— Este într-adevăr o piesă foarte interesantă, remarcă Arrau. O scriitură lisztiană, probabil pe teme folclorice româneşti.

— Întocmai, confirmă doamna Cionca. Culese şi notate personal de marele compozitor, cu ocazia unui turneu de concerte făcut în ţara noastră în urmă cu vreun secol. Manuscrisul original al lucrării nu a fost încă găsit. Însă neobositul muzicolog care este bunul nostru prieten Octavian Beu, a avut fericita intuiţie de a cerceta cu minuţiozitate arhiva Muzeului Liszt de la Weimar şi a găsit acolo o copie a *Rapsodiei române*, pregătită pentru tipar probabil — cum lasă să se presupună acurateţea şi îngrijirea cu care este scrisă. Deci abia după optzeci şi cinci de ani ea a fost scoasă la lumină. La înapoierea în ţară, domnul Beu mi-a predat mie preţioasa lucrare şi aşa se explică de ce prima ei audiţie a avut loc la Bucureşti. În completare, să vă mai spun o povestioară, oarecum penibilă, petrecută nu prea de mult aici la mine, pe acest loc, lîngă acest pian. Se afla în Bucureşti Bela Bartók şi, ca de obicei, venise să-mi facă o vizită. Venind vorba de *Rapsodia română*, la a cărei premieră asistase la Ateneu, Bartók mă rugă să i-o mai cînt o dată. Am uitat să menţionez că împreună cu eruditul compozitor venise şi o bună cunoştinţă comună a noastră, un muzicolog român

care contesta cu vehemenţă, pe unde putea, autenticitatea lisztiană a Rapsodiei. Despre acest lucru eu îi scrisesem la un moment dat lui Bartók, bineînţeles fără să divulg numele vajnicului opozant. După ce am terminat de cîntat, cu vioiciunea lui caracteristică plină de temperament, şi spre stupoarea mea, Bartók a izbucnit: „Cine este măgarul care nu-i în stare să recunoască stilul lui Liszt şi caracterul tipic românesc al lucrării ?!" O privire aruncată cu teamă spre muzicologul nostru m-a liniştit pe dată: era foarte senin şi tăcea chitic. Bun prieten cu Bartók, n-a vrut să-l necăjească arătîndu-i că fusese lovit în plin.

*

În toamna anului 1962, boala grea şi necruţătoare de care suferea doamna Cionca prevestea apropierea sfîrşitului. Într-o după-amiază de noiembrie, unul din foştii săi elevi, rămas devotat prieten, pianistul cu frumoase virtuţi de muzician şi de om, Dan Mizrahy, mă anunţă la telefon că doamna Cionca dorea să mă vadă. Ne-am dat întîlnire şi m-am dus împreună cu dînsul să o vizitez.

Am fost primiţi în dormitor, suferinţa nu îi permitea să mai părăsească patul. Mulţumindu-mi că am venit, mi-a întins zîmbind nouă pagini scrise de mînă. La privirea mea foarte mirată, îmi spuse încet: „M-am străduit toată viaţa să mă ţin de cuvînt. Îţi promisesem de mult că le voi face şi ţi le voi da... amintirile mele... Iată-le. Mă bucur că am putut să-mi ţin promisiunea..."

În luna următoare, la 17 decembrie, Aurelia Cionca a plecat spre cele eterne. Reuşise să-şi ţină

cea mai frumoasă, cea mai grea și cea mai importantă făgăduială făcută vieții — aceea de a ocupa un loc de frunte în arta pianistică românească.

*

În anii războiului, legăturile cu Claudio Arrau au fost întrerupte. Ca un protest împotriva urgiei abătute asupra Europei, el s-a stabilit la New York, unde locuiește și astăzi. Ne-am revăzut abia în 1958, cînd a venit la București pentru trei concerte în cadrul primului Festival Enescu. A cîntat cu Filarmonica, sub conducerea lui Constantin Silvestri, Concertul nr. 2 de Brahms, apoi a dat două recitale, unul exclusiv Beethoven, altul cu lucrări de Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt.

Prima întîlnire a fost emoționantă. Ne aflam în capul scării celei mari din fundul rotondei Ateneului, unde vroiam să-l întîmpinăm chiar la sosirea la concert. Ne-a zărit de jos și a urcat grăbit, cu brațele larg deschise, nerăbdător să ne îmbrățișeze. A ținut să stabilim imediat zilele cînd să fim împreună, aveam doar atît de multe să ne povestim. Dar proiectul nu ne-a reușit. Numărul mare de repetiții, la care s-au adăugat multele ore de prezență la concursul de pian din juriul căruia făcea parte, i-au răpit tot timpul cît a stat în Capitală. Nu ne-am mai putut vedea decît la aeroport.

OPÉRA COMIQUE

Opera Comică, a doua scenă lirică a Parisului după Opera Mare, are o străveche tradiție, începuturile ei datînd din 1715, cînd a fost destinată să prezinte mai ales lucrări muzicale cu dialog vorbit.

În acest teatru de reputație europeană au avut premiera lor mondială capodopere ale genului, între ele numărîndu-se *Fiica regimentului* de Donizetti, *Mignon* de Thomas, *Carmen* de Bizet, *Manon* de Massenet, *Povestirile lui Hoffmann* de Jacques Offenbach.

Am găsit cîteva fotografii care stau mărturie a unor reușite spectacole date la noi de un ansamblu al acestei scene, pe care l-am invitat în 1937 pentru patru spectacole, două cu *Manon* și două cu *Carmen,* sub competenta conducere muzicală a lui Gustave Cloëz.

Deși printre protagoniști nu se aflau nume de mare rezonanță, omogenitatea ansamblului, finețea și stilul jocului, maniera interpretării, distinsa cizelare și claritatea redării partiturii, cîntate și vorbite, au justificat pe deplin prestigiul instituției pe

care o reprezentau, ca şi marele succes pe care l-au repurtat.

Dar şi solii artei franceze au rămas cu o amintire plăcută, nu numai din cauza comunicativităţii publicului, dar şi pentru plăcuta şi reuşita colaborare cu corul şi orchestra operei noastre, pregătită de Alfred Alessandrescu cu multă grijă şi minuţiozitate.

Iar rezonanţele latine ale limbii române îi încîntau, se simţeau „ca acasă", adăugînd la aceasta plăcuta surpriză de a descoperi cît de mult şi cît de bine era vorbită la noi limba franceză.

MARIA CANIGLIA

Alte cîteva fotografii îmi readuc în memorie spectacolele sopranei italiene Maria Caniglia, de la „Teatro alla Scala" din Milano. Nu a putut să-şi găsească timp decît pentru două reprezentaţii, *Tosca* şi *Aida*, aceasta în compania foarte apreciată a tenorului Emil Marinescu. Era în acea perioadă una din cele mai ocupate cîntăreţe, foarte apreciată şi de Toscanini, care îi reclama prezenţa în spectacolele pe care le conducea atît în Italia cît şi la Festivalurile de la Salzburg.

În timpul scurtei sale vizite, Caniglia ne-a povestit, între altele, despre stricteţea regulamentului contractual al angajaţilor „Scalei". De exemplu, afară de o disciplină de fier la repetiţii, în ziua spectacolului artiştii nu aveau voie să iasă din casă, trebuiau să-şi reducă la minimum vorbitul, alimentaţia trebuia să constea numai din lucruri extrem de uşoare, consumate doar pînă la prînzul zilei de spectacol, în nici un caz seara înainte de spectacol. Datorită talentului şi extraordinarei discipline, ea s-a încadrat foarte uşor şi a colaborat

minunat cu distribuţiile respective ale operei noastre.

De vizita Mariei Caniglia se mai leagă una din amintirile noastre cele mai impresionante. Aflînd că în Capitală se afla Hariclea Darclée, cîntăreaţa română care crease rolul Floriei Tosca la premiera mondială a operei lui Puccini pe scena teatrului Constanzi din Roma, cu 37 de ani în urmă, şi la sugestia căreia Puccini a scris aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* incluzînd-o în operă, Maria Caniglia şi-a exprimat dorinţa de a o invita la spectacolul ei cu *Tosca,* ca să o poată şi cunoaşte. Darclée, în vîrstă atunci de aproape 77 de ani, a acceptat.

Micuţă, firavă, numai ochi şi freamăt, a venit însoţită de nişte prieteni comuni cu cîteva minute înainte de începerea spectacolului, în loja în care o aşteptam. Ne-a rugat să o lăsăm să se aşeze nu în faţă de tot, unde îi pregătisem un fotoliu, ci cît mai în fundul lojei.

De la primele acorduri, am simţit cum s-a contopit cu muzica. Cu ochii închişi şi bătînd discret măsura cu vîrful pantofului marca toate intrările soliştilor prin unduiri ale umerilor şi fredona în şoaptă partitura Toscăi. Dar puţin înainte de terminarea spectacolului am constatat că nu mai era în lojă. Părăsise teatrul fără a mai vorbi cu nimeni. În locul ei, am găsit pe fotoliu o carte de vizită cu felicitări pentru Caniglia.

*

Împreună cu fotografiile Mariei Caniglia am descoperit cîteva pliante ale unor seri de artă coregrafică de înaltă clasă, ce se includ în perioada de colaborare cu Opera Română.

Prin 1935 ne-a vizitat dansatorul japonez Yeichi Nimura cu partenera sa americană Lisan Kay, care au prezentat un spectacol interesant şi extrem de reuşit, într-o armonioasă întrepătrundere de şcoală orientală şi occidentală. Ne-a impresionat mult că Nimura s-a ataşat repede de noi şi ani îndelungaţi ne felicita cu căldură de sărbători şi ne trimitea salutări din multe locuri pe unde călătorea.

A urmat apoi Harald Kreuzberg. Tehnician perfect, dansator expresionist cu excepţionale calităţi dramatice şi un subtil simţ al umorului, Kreuzberg avea şi o gestică elegantă şi extrem de plastică. Preocupat exclusiv de arta lui, însă amabil şi sociabil, era o apariţie cam ciudată, datorită şi faptului că umbla cu capul complet ras. Repertoriul său era uimitor de bogat, de la *Tangoul* pe muzica lui Albeniz, pînă la subiecte filozofice, ca *Mitul lui Orfeu* sau *Maestrul de ceremonie*, scrise de pianistul Friedrich Wilckens, acompaniatorul său permanent.

EWA BANDROWSKA

La reîntoarcerea sa dintr-o călătorie în Polonia, Egizio Massini mi-a vorbit foarte laudativ de cîntăreața Ewa Bandrowska, artistă care ocupa primul loc în ierarhia măiestriei cîntului din țara sa și unul de frunte în multe țări unde mai apăruse. Avea date libere și era dispusă să vină în România pentru spectacole de operă și eventual, un recital de lieduri. Încrezător în ochiul exersat al lui Massini, am invitat-o pentru două spectacole cu *Traviata* și un concert, în iarna 1936.

Bandrowska a fost o revelație. Inteligentă, cu frumoase calități vocale, un glas plăcut bine condus, frazare impecabilă și un captivant joc de scenă, a cucerit sala din primul moment în așa măsură, încît angajamentul inițial s-a prelungit imediat cu încă zece spectacole. Ca favorită a publicului nostru de operă a revenit timp de mulți ani în stagiunile primei noastre scene lirice, la fel de iubită de public cît și de colegii români, fie că era Lucia de Lamermoor, Violeta sau Rosina, Tatiana în *Eugen Oneghin* sau Mimi în *Boema*.

Anii războiului au întrerupt legătura noastră cu Ewa Bandrowska. Auzisem că ar fi căzut victimă unui bombardament. Dar într-o seară, i-am recunoscut glasul într-un concert pe care îl ascultam la radio, din Moscova. Şi într-adevăr, după cîteva clipe de emoţionantă aşteptare, cînd s-a dat numele protagoniştilor, era şi dînsa printre ei. I-am scris imediat acolo. Răspunsul cu noua ei adresă şi cu multe detalii despre trecerea ei prin perioada de încrîncenare, ca şi un lung şir de întrebări despre noi, n-a întîrziat să ne parvină.

Ne-am revăzut la Bucureşti la două Festivaluri şi Concursuri „George Enescu", din ale căror jurii de canto fusese invitată să facă parte. Prietenia noastră a devenit parcă mai strînsă, întărită probabil de bucuria supravieţuirii, a reîntîlnirii în artă în pofida trecerii prin ani atît de zguduitori.

LAWRENCE TIBBETT

Pe Lawrence Tibbett, baritonul Operei Metropolitane din New York, l-am cunoscut în 1937, la Salzburg, cînd am stabilit o înţelegere pentru un concert la Bucureşti, înainte de sfîrşitul anului. Şi, între două spectacole la Budapesta şi două nopţi petrecute în tren, a dat acest concert care s-a transformat într-un eveniment de senzaţie, la 13 octombrie.

Foarte înalt, svelt, suplu, comunicativ şi amabil, a coborît din tren însoţit de pianistul său Stewart Wille, în mijlocul unei mulţimi alcătuită mai ales din admiratoare. Era bine cunoscut din discuri, dar mai ales din filme, între ele *Luna nouă* alături de Grace Moore, sau *Cîntec cuban de dragoste*. Deţinător „en-titre", la „Met" — cum i se spune operei newyorkeze, a rolurilor Iago, Scarpia, Falstaff, Simone Boccanegra (în premiera de la „Met"), Tibbett a fost prins prin 1930 şi de mirajul Hollywood-ului, înfruntînd cu abilitate dificultăţile paralelismului unor asemenea activităţi.

Ne-am dus la Athenée Palace, unde credeam că va putea să se odihnească puţin, în vederea con-

certului din aceeaşi seară. Dar nici vorbă de aşa ceva, deoarece am fost asaltaţi de o armată de reporteri ai revistelor mondene şi artistice. Am preferat atunci să mergem mai devreme la sală, la ARO, pentru o repetiţie de aclimatizare, de contact cu acustica locului.

Seara, pentru a se face cît de cît faţă interminabilei cereri de bilete, au fost îngrămădite 150 de scaune pe podium. Concertul, care a cuprins foarte multe arii de operă, a fost foarte reuşit, iar pe deplin justificat entuziasmul gălăgios al publicului care ar fi ascultat toată noaptea suplimentele oferite cu generozitate, aruncînd literalmente o ploaie de flori pe scenă.

Cîntăreţii noştri cei mai exigenţi au venit să-l felicite personal. Maestrul Goangă mărturisea încîntat: „Mi-a fost cam frică de o deziluzie, deoarece uneori auzi pe disc sau în film o voce care ţi se pare amplă, bogată, iar pe viu, în sală, unde nu pot interveni înşelătoarele artificii tehnice te trezeşti cu un firicel de glas. Tibbett este cu adevărat excepţional, cu glasul său mare, cald, minunat educat!"

În timpul pauzei, am vorbit puţin cu marele artist despre preferinţele lui, ca interpret, în materie de scenă şi de film care, nu numai că era incomparabil mai interesant ca onorarii, dar avea şi avantajul de a scuti pe artist de distrugătoarele emoţii ale apariţiei în faţa publicului. Şi iată punctul lui de vedere:

— Acest aspect este real şi sînt destul de mulţi cei pentru care filmul sau discul reprezintă o soluţie salvatoare împotriva tracului. Graţie marilor încasări pe care le realizează, aceşti interpreţi pot

să-şi reducă la minimum sau chiar total activitatea scenică. Dar alţi artişti, şi eu mă număr printre aceştia din urmă, dau sub imperiul emoţiei o luptă care le place, care îi stimulează şi la care nu pot renunţa. Pe aceşti artişti contactul permanent cu publicul îi dinamizează, îi întinereşte...

Se apropia ora întoarcerii la gară, pentru Budapesta. Am încercat să ne strecurăm uşor printr-o ieşire de incendiu, dar o bună parte din admiratori o depistaseră din timp şi mantaua pe care Tibbett şi-o aruncase deasupra fracului a căzut victimă entuziasmului lor juvenil, fiind de-adevăratelea sfîşiată în bucăţele, luate ca „amintire“ !

La miezul nopţii musafirii noştri părăseau Bucureştii, încîntaţi de orele de desfătare pe care, aşa cum repetau fiecăruia din cei care îi însoţeam, le gustaseră din plin.

MISCHA ELMAN

Sunetul viorii lui Mischa Elman, al cărui nume a pornit încă din copilărie să bată cu succes la porțile celebrității, îl aveam în ureche de la primele discuri ale lui Caruso în care, alături de pianist, îl acompania pe marele cîntăreț în faimoasele „O sole mio" și „Si vous l'aviez compris".

L-am reascultat cu înduioșare pe viu, la București, aproape două decenii mai tîrziu, în iarna 1937, cînd a putut da curs invitației mele de a da un recital la Ateneul Român. Născut în Europa dar stabilit de timpuriu în Statele Unite, spre deosebire de colegii săi întru faimă care își împărțeau activitatea între Europa și America, Elman cînta aproape exclusiv dincolo de Ocean. De aceea aparițiile lui în vechiul continent aveau, și din acest punct de vedere, o nuanță de senzațional.

Nu ne cunoșteam personal, dar fusesem avertizați că e morocănos, ursuz, dezagreabil. A fost o surpriză tare plăcută cînd am avut în față un om plin de viață, prietenos, comunicativ. Se apropia de cincizeci de ani, scund dar bine clădit, umbla cu capul descoperit deși e sigur că părul puțin cam

rar, blond-roşcat, nu-l putea proteja contra frigului peste care a dat. Ochi albaştri cu privire ageră, cam severă, foarte dinamic. A sosit cu pianistul său, Vladimir Padwa, foarte bun acompaniator, discret şi rezervat.

I-am invitat într-o după-amiază la noi la ceai, împreună cu cîţiva admiratori din Bucureşti. Mare i-a fost plăcerea cînd a văzut tronînd pe masă un samovar încins, care a înfierbîntat atmosfera la propriu şi la figurat. S-a vorbit mult despre viori şi mai puţin despre... violonişti. Am aflat astfel că unul din cele mai frumoase Stradivari era cel al Ericăi Morini, că vioara lui Milstein, care aparţinuse violonistului francez Dancla, a luat numele de Dancla-Stradivarius, că el posedă două Stradivari care-l însoţesc în permanenţă.

Dar nu l-am putut convinge să ne spună cîte ceva despre impresionantul număr de violonişti contemporani, unul mai de seamă ca celălalt, dacă ar fi să numim doar pe Thibaud, Kreisler, Enescu, Heifetz, Huberman, Busch, Szigeti, Francescatti... Elman, concurînd pentru locul de „cel mai", considera că domeniul e delicat şi nu vroia să se aventureze în ierarhizări.

— Dar despre un cîntăreţ putem vorbi ?

— Despre cine, de exemplu ?

— Despre Caruso !

— Oh, Caruso a fost un artist şi un om admirabil, extraordinar. Nedezminţit napolitan în tot comportamentul său, vesel, agitat, vorbăreţ. Nu împlinisem încă douăzeci de ani cînd am fost invitat să înregistrez cu el discul acela cunoscut, Caruso avea cam treizeci şi şapte şi era în plină glorie. Mă trata însă ca de la egal la egal şi s-a

arătat foarte mulţumit de colaborarea noastră. Avea şi un mare talent de caricaturist. Există în Italia, dacă nu mă-nşel, o colecţie de caricaturi şi autocaricaturi ale sale. Una din ele, care a înconjurat lumea dealtfel, îl reprezintă pe artist cîntînd într-un spital de ortopedie, pentru nişte oameni accidentaţi la îmbulzeala pentru obţinerea de bilete la spectacolele sale. Nu era nimic exagerat în asta, căci prezenţa lui Caruso într-un oraş provoca un entuziasm care făcea victime şi avaria sălile de spectacol.

Zîmbind amuzat unui gînd, Elman continuă :

— Şi tocmai acolo unde a fost cel mai popular, mă refer la America, orgoliul său a suferit o cruntă lovitură, de care artistul a făcut totuşi un haz nespus. Călătorea odată cu maşina de la un oraş la altul, unde avea de cîntat. Pe şosea, o pană de cauciuc îl obligă să se dea jos şi să intre într-un han din apropiere să ia masa. Hangiul volubil, se uită curios şi insistent la el. Vesel că a fost recunoscut, Caruso îi spune :

— Vă uitaţi curios la mine, probabil vă sînt cunoscut...

— Da, parcă v-aş cunoaşte, dar nu ştiu bine de unde...

— Eu sînt Caruso !

— Ooo... Caruso ?! Ce bine îmi pare ! Dar sînteţi chiar Caruso ? Cel de pe insulă ?!... Robinson... Caruso ?!

După cîteva ceşti de ceai savurate cu reală plăcere, convorbirea noastră a alunecat din nou către vioară. S-a vorbit mult despre diverse şcoli — Elman fusese elevul renumitului violonist şi pedagog Leopold Auer la Conservatorul din Peters-

burg, unde profesorul preluase catedra lui Wieniawsky. Auer cerea discipolilor săi în primul rînd cea mai deplină stăpînire a posibilităţilor tehnice ale instrumentului şi abia după aceea se ocupa de înclinaţiile individuale, pentru alegerea şi însuşirea unui repertoriu pe măsura fiecăruia. Cît despre probitatea artistică a dascălului său, Elman găsea cel mai elocvent faptul că refuzase să cînte Concertul pentru vioară şi orchestră de Ceaikovski, deşi compozitorul i-l dedicase lui, pînă cînd acesta nu i-a adus modificări serioase, necesare după părerea lui Auer, pentru a-l face cu adevărat artistic. Aceasta este explicaţia că prima audiţie a concertului a avut loc la Viena şi nu la Petersburg, în interpretarea altui violonist. În cele din urmă Auer a acceptat să-l studieze şi să-l înscrie în repertoriul său, obţinînd pentru el şi pentru compozitor meritata adeziune a publicului.

După-amiaza minunată, de caldă şi agreabilă intimitate, cele cîteva ore de bună dispoziţie şi aleasă ţinută spirituală au avut o încheiere mai aparte. Unul din invitaţi adusese notele Sonatei în re major de Goldmark, pe care Elman nu o cunoştea. Plin de curiozitate şi-a luat vioara şi, împreună cu Padwa, a parcurs lucrarea de la un capăt la celălalt, fără nici o ezitare, fără oprire, ca şi cînd ar fi fost dintotdeauna familiarizaţi cu ea!

GREGOR PIATIGORSKY

Piatigorsky a fost de trei ori la Bucureşti. Prima oară nu l-am putut întîlni, nu ne aflam în Capitală cînd a venit el, aşa că nu l-am cunoscut. Am aflat ulterior de fulminanta cucerire a publicului nostru, nu numai ca mare, foarte mare artist ce era — era în linia întîia a violonceliştilor de faimă mondială, dar şi ca apariţie fizică şi ca om foarte sociabil. De aceea am primit cu plăcere să mă ocup de următoarea sa vizită în România, la rugămintea unor prieteni comuni din Viena.

A venit în noiembrie 1935. Cînd am văzut în ce hal de zgribulit şi de bolnav a coborît din vagonul neîncălzit în care călătorise, ne-am înţeles din ochi şi nu l-am mai dus la hotelul unde îi rezervasem camera, ci l-am luat la noi acasă.

Bineînţeles că a fost încîntat să se afle într-un mediu de familie, lăsîndu-se îngrijit ca un copil, cerînd să fie afumat cu făină de porumb pusă pe jăratec ca să-şi vindece guturaiul, acceptînd să stea în pat cele cîteva zile care-l despărţeau de concert. Înalt, tras prin inel, suplu, cu trăsături frumoase de june prim de film, ştia să zîmbească cap-

tivant şi avea un fel de a fi natural, fără mofturi, fără capricii. Stabilind de comun acord valabilitatea dictonului franţuzesc care susţine că „Malade qui rit, plus vite guérit", am completat tratamentul de ceaiuri şi hapuri cu anecdote, gustate cu un rîs zgomotos. Totul în acompaniament de votcă veritabilă, servită în paharele noastre cele mai încăpătoare.

După două zile, pacientul nostru era complet restabilit şi a ţinut să-şi pecetluiască imediat „veşnica dragoste şi recunoştinţă" pentru „salvarea", lui printr-un plin de patos autograf pus pe o fotografie.

A susţinut un recital de zile mari. Înainte de concert era cam încordat, din cauză că inclusese în program transcripţia pentru violoncel a dificilei *Sonata arpeggione* de Schubert, pe care o cînta pentru prima oară în public. Programul se încheia tot cu două transcripţii, făcute de el: o *Nocturnă* de Chopin şi *Allegro şi Rondo* de Weber.

După concert, destins, odihnit parcă — ne reunisem cîţiva prieteni şi admiratori la noi acasă, ca să-i sărbătorim succesul — Grişa era în vervă. Între altele, ne-a povestit o întîmplare care părea să-l fi amuzat mult cu prilejul primului său turneu în Spania, patria violoncelistului Gaspar Cassadó:

— Începuse să mă agaseze extraordinara popularitate de care vedeam că se bucura Cassadó, căci absolut în toate oraşele unde poposeam, cum mă prezentam la recepţia hotelului cu violoncelul în braţe, prima întrebare care mi se adresa era, chiar de la completarea formularului: „Cassadó ?" Răspundeam invariabil, fireşte, dar din ce în ce mai contrariat: „Nu! Piatigorsky!" Destul de tîrziu

am aflat că întrebarea însemna cu totul altceva. „Cassado" în spaniolă înseamnă „căsătorit", — asta vroiau să știe portarii, dacă aveam sau nu nevoie de o cameră cu două paturi!

Peste vreo două zile, Piatigorsky pleca la Paris, promițînd să rezerve date pentru o cît mai grabnică reîntîlnire cu publicul bucureștean. Dar asta s-a întîmplat abia peste doi ani, timp în care faima lui a continuat să crească și, deși părea că va rămîne toată viața un boem, se căsătorise și devenise și tată! A dat un recital și un concert de concerte (Dvořak, Saint-Saëns și Schumann), acompaniat de orchestra Radio dirijată de Ionel Perlea. Succesul de public și de presă a fost același. Însă nu comportamentul lui: devenise taciturn, sobru, controlat, poate chiar protocolar. Ceea ce nu a umbrit, totuși, bucuria reîntîlnirii noastre.

De atunci nu ne-am mai văzut. Anii războiului au tăiat cu brutalitate multe relații. Și am aflat cu durere, nu de mult, că a părăsit lumea celor vii, la șaptezeci și trei de ani...

NATHAN MILSTEIN

Apropierea de Milstein îţi dă un sentiment de destindere şi de plăcere, superlativele care se adresează violonistului, artistului, fiind la fel de potrivite şi pentru restul personalităţii sale : e calm, firesc, direct, deschis, apropiat. Potrivit de înalt, subţirel, faţa smeadă, ochi negri foarte vii şi zîmbitori, părul negru bogat, pieptănat cuminte cu cărare într-o parte, cu o franjă pe frunte care îi dă un aer aparte, glumeţ.

Cînd nu are concert îi place să facă lungi plimbări pe jos, să viziteze muzee, expoziţii de artă populară. Foarte cultivat, fără însă să facă paradă din acest lucru, poate susţine convorbiri în domenii din cele mai variate. Iar la masă se amuză grozav arătîndu-ţi tot felul de trucuri de prestidigitaţie.

Dar cînd îl priveşti pe Milstein în ziua concertului, îţi face impresia că e suferind. Palid, complet absorbit de emoţie artistică, aproape absent la tot ce-l înconjoară, e intrat deja sub vraja muzicii. În timpul cîntatului, participarea sa este totală, e transfigurat, păstrînd totuşi un control per-

fect asupra sunetului. Abia o oră sau două după concert reuşeşte să se regăsească. Devine din nou zîmbitor, face caricaturi, desenează, povesteşte, reia contactul cu lumea de dincoace de muzică.

L-am invitat pentru prima oară în 1936, cînd a dat doar un recital. Concertul a avut loc în sala Eforiei, din actualul bulevard 6 Martie, cea mai mare sală a Capitalei, cu o capacitate de circa 1 400 de locuri. Programul a cuprins: o sonată de Vivaldi, Ciacona în re minor pentru vioară solo de Bach, o sonată de Beethoven, cîteva piese scurte şi Simfonia spaniolă de Lalo. A fost acompaniat de un eminent pianist, venit cu dînsul, care a făcut o adevărată demonstraţie de ceea ce înseamnă colaborarea ideală între doi artişti — Leopold Mittmann.

În anul următor l-am avut ca oaspete pentru două concerte: un recital dat în sala Ateneului Român şi unul cu orchestră. Acesta a avut loc într-o duminică dimineaţa, tot la Ateneu, cu orchestra simfonică Radio dirijată de Alfred Alessandrescu, fiind un model de forţă şi de rezistenţă. A cîntat trei concerte: Brahms, Glazunov şi Ceaikovski.

După concert ne-am întîlnit în rotondă cu Grigoraş Dinicu, unul din nelipsiţii de la asemenea evenimente. El, de obicei stăpînit şi destul de zgîrcit cu calificativele „mari", era entuziasmat, perora, gesticula: „Mare violonist! M-a uluit! După Brahms şi Glazunov să dai un astfel de Ceaikovski! M-am convins încă o dată că, în cele mai dificile şi briliante pasaje de virtuozitate, cu toată tehnica sa fulminantă, Milstein nu va fi niciodată doar un virtuoz ci va rămîne întotdeauna muzician!"

Această apreciere şi-a păstrat valoarea şi în deceniile care au urmat, pînă astăzi, cînd Milstein — intrat deja în al optulea deceniu de viață — e o prezență frecvent găsită în cataloagele caselor de discuri şi prospectele marilor festivaluri muzicale.

EMANUEL FEUERMANN

Cînd l-am primit la Bucureşti, violoncelistul, de origine poloneză, avea treizeci şi şapte de ani, cu o carieră artistică de trei decenii ! Nu, nu e nici o greşeală, a început să dea concerte cu public la şapte ani, în pofida disproporţiei dintre mărimea instrumentului şi cea a unui copil care, nici cînd a ajuns la maturitate nu avea carură atletică ! Şi încă o remarcă în legătură cu precocitatea sa : şi cariera pedagogică şi-a început-o de timpuriu, la cincisprezece ani, la Conservatorul din Köln, continuînd-o la Hochschule für Musik din Berlin, unde l-a avut ca elev pe apreciatul nostru instrumentist Ionel Fotino, din păcate secerat deja de moarte. Pe plan mondial era cotat pe aceeaşi linie cu Casals, Piatigorsky şi Cassadó. Temperamental însă, era foarte deosebit de ei. Blond, nu prea înalt, tot timpul în mişcare, aproape agitat, Feuermann era în acelaşi timp elegant şi rafinat în ţinută, delicat, foarte prietenos. Afară de asta, pasionat automobilist.

Îl invitasem pentru două concerte, în primăvara 1937. A început cu un recital la Ateneu, acompa-

niat de Ion Filionescu : o sonată de Beethoven, dificila *Arpeggione* de Schubert — în prima parte; partea a doua a cuprins un florilegiu de piese de virtuozitate — specialitatea sa, redînd cu inegalabilă măiestrie toată strălucirea, grația și abundența lor decorativă.

Peste două seri a interpretat Concertul de Dvořak și *Variațiunile Rococo* de Ceaikovski, acompaniat de Orchestra Radio sub conducerea celuilalt invitat al nostru, Hermann Scherchen, care a deschis programul cu *Neterminata* de Schubert și l-a încheiat cu uvertura la *Euryanthe*, de Weber.

Feuermann a plecat din București imediat după concert. Aveam să-l revedem în vara aceluiași an, la Salzburg, unde își petrecea vacanțele. Cine putea să-și închipuie că îl pîndea o boală nemiloasă, care i-a luat viața curînd, la nici patruzeci de ani?!

ALEXANDER BRAILOWSKY

În toamna lui 1936, chiar în ajunul primului concert, a descins din Orient-Expres familia Brailowsky: Saşa, soţia sa Ella şi... Petruşka, un motănel de angora gri, instalat într-un elegant şi confortabil coşuleţ de răchită, cu capac. I-am condus direct în apartamentul rezervat la Athénée Palace, unde aştepta şi Steinway-ul de concert, pentru exersat.

Saşa şi Ella Brailowsky erau două contraste: Ella — graţioasă, elegantă, vorbăreaţă, avînd întotdeauna ceva de povestit într-o germană cu rezonanţe englezo-americane, fuma ţigară după ţigară şi conducea treburile familiei cu un ascuţit simţ practic; Saşa — înalt, uscăţiv, cam deşirat, era lent la vorbă şi domol în mişcări, germana lui avea un puternic accent rusesc. Nefumător, se entuziasma ca un copil de lucrurile cele mai neaşteptate. Comun aveau o anumită căldură, un zîmbet neforţat, comunicativ.

Brailowsky a venit bolnav: amigdalele prinse, un flegmon în gît, febră mare. Medicul orelist adus în grabă la hotel a opinat pentru o intervenţie chi-

rurgicală imediată și, în consecință, pentru amînarea concertului de a doua zi. Artistul nu a acceptat. Vroia să-și dea întîi recitalul și apoi să fie operat. Seara l-am luat pe medic, cu trusa de instrumente cu tot, cu noi în sala de concert, pentru ca imediat după terminarea lui să ne ducem la hotel unde fuseseră luate toate măsurile necesare în vederea intervenției. Cum am revenit aici, doctorul și-a luat bolnavul în primire, dar uitîndu-i-se în gît, a rămas stupefiat: nu mai era nimic de operat! Din cauza emoției, a surescitării nervoase, a transpirației, flegmonul s-a retras, tot tratamentul reducîndu-se la un badijonaj dezinfectant.

De bucurie, soții Brailowsky ne-au invitat la un mic chef cu șampanie, împreună cu agreabilul dirijor vienez Fritz Fall, care avea să conducă, peste vreo două zile, concertul cu orchestră al lui Sașa. Sigur că, lîngă noi, se afla la masă și Petrușka, între cei doi soți, lipăindu-și cu deliciu orezul cu lapte călduț, bine vanilat și îndulcit, cu un aer care spunea că viața merită să fie trăită.

Programul Brailowsky-Fall, în care acompaniamentul a fost susținut de orchestra Radio, a cuprins Concertul nr. 2 de Mendelssohn-Bartholdy, Mi minorul lui Chopin și Dansul macabru de Liszt. Succesul nu s-a lăsat așteptat.

Alexander Brailowsky a revenit în stagiunea următoare, tot cu Ella și Petrușka, și tot pentru două concerte. Recitalul a fost dedicat în întregime lui Chopin, căci pianistul era considerat drept unul din cei mai mari chopiniști ai lumii la vremea aceea. Ne și destăinuise că avea marea dorință de a înregistra pe disc întreaga operă pianistică a acestui compozitor. M-am bucurat mult cînd am aflat

că, abia după război, dar totuși, Brailowsky și-a văzut visul realizat, gravînd peste o sută de discuri, așa cum își propusese.

Concertul al doilea a fost cu orchestra Radio, de data aceasta sub bagheta lui Hermann Scherchen — a cîntat Concertul nr. 1 de Liszt și Concertul de Ceaikovski.

Într-o după-amiază i-am avut la noi acasă. Sașa s-a entuziasmat atît de mult de o gravură pe care o aveam atîrnată lîngă pian — reprezenta o scenă din suita „Mariage à la mode" după William Hogarth, încît nu am rezistat tentației și i-am dăruit tabloul, spre surpriza și bucuria lui.

Nici cu Brailowsky nu ne-am mai revăzut. Dar prietenii ca acestea se mențin vibrante chiar și numai prin firul amintirilor...

C-da 5528 coala 4

CARLO ZECCHI

Bucureştenii iubitori de concerte ai anilor treizeci erau mereu la curent cu numele de prestigiu ale artei interpretative mondiale, astfel că fără a fi blazaţi — nu erau uşor de captivat pentru „experienţe".

La propunerea Institutului de Cultură Italiană din Bucureşti am invitat totuşi pe un pianist care, deşi se bucura de o excelentă reputaţie în străinătate, pentru noi era un absolut anonim: Carlo Zecchi, dragul nostru prieten „Carlone" de astăzi. A fost o spectaculoasă revelaţie în arta interpretativă pianistică, un şoc pentru publicul bucureştean!

Foarte brunet şi volubil, a descins din tren urmat de extrem de tînăra şi blonda pianistă letonă Velta Vait, devenită foarte de curînd soţia sa. Erau atît de cufundaţi în dragostea lor, încît şi-au lăsat paltoanele şi bagajele în tren, aflîndu-se — el în talie şi dînsa într-o rochie de seară liliachie — în plin ger pe peron, fără să ştie nici ei şi nici noi unde vor locui, căci pierduseră scrisoarea cu lămuriri şi indicaţii date de Institut, unde de fapt erau aşteptaţi. I-am luat pentru moment la noi acasă, unde

s-au instalat imediat la pian, cîntîndu-ne admirabil o piesă la patru mîini de Schubert. Amîndoi fuseseră studenți ai cursului de perfecționare ținut de Arthur Schnabel în Elveția, care le-a dat drumul în lume cu siguranța că vor face cariere strălucite. Deocamdată, însă, Velta optase numai pentru Carlone.

Recitalul de la Dalles debuta sub auspicii sumbre. Lume puțină, poate o sută de persoane în sala de cinci sute de locuri, atrase probabil de conținutul programului și nu de necunoscutul nume al interpretului: multe sonate de Scarlatti, o sonată de Beethoven, cîteva piese de Ravel, din care *Une barque sur l'océan* a fost bisată, un grup de Debussy, din care *Poissons d'or* a fost trisată.

Pe măsură ce recitalul se consuma, entuziasmul publicului, luat prin surprindere, se manifesta tot mai zgomotos, frenezia atingînd paroxismul la sfîrșit: se striga, se aplauda, se cereau bisuri. Pentru a se putea aprecia oarecum dimensiunea succesului din acea seară al lui Zecchi, e suficient să se știe că pentru al doilea recital, fixat în mare grabă, la interval de numai două zile, în sala Ateneului, deci pentru un număr aproape dublu de locuri, biletele s-au epuizat în cîteva ore. Programul a fost asemănător cu primul, parcă și cu o piesă de Schumann. Succesul, și mai mare. Profunzimea gîndirii pianistice, tehnica cu transparență de cristal, tușeul elegant, jocul de nuanțe, frazarea, uluiau și convingeau.

Soții Zecchi s-au atașat de noi, dar și noi de dînșii. Formau o pereche încîntătoare, parcă într-o permanentă lună de miere, legați și prin marea dragoste pentru arta lor. Ani de-a rîndul am cores-

pondat cu ei, ne ţineau la curent cu călătoriile lor şi cu performanţele lui Carlone — de fapt corespondenta familiei era Velta, care ne trimitea de peste tot scrisori detaliate şi spirituale.

Cînd, deodată, catastrofa! În urma unui accident de maşină, Zecchi a avut o fractură la un braţ şi, deşi vindecat mulţumită unor îngrijiri de mare fineţe, a fost nevoit să renunţe la cariera solistică. Au trecut printr-o perioadă grea, cu tulburătoare momente de depresiune — dar au răzbit!

Carlone a descoperit frumuseţile pedagogiei şi ale artei dirijorale, avînd-o de multe ori ca solistă pe Velta. Dar, mulţi ani mai tîrziu, am constatat cu mare bucurie în concerte de muzică de cameră, date de pildă cu violoncelistul Enrico Mainardi la Bucureşti, că arta pianistică a lui Zecchi a rămas aceeaşi ca înainte de accident. Totuşi, magia baghetei a avut cîştig de cauză, aducîndu-i mari satisfacţii şi în această ramură pretenţioasă a măiestriei interpretative.

EMIL SAUER

Pe decanul de vîrstă al marilor pianişti, Emil Sauer (de fapt von Sauer, căci fusese înnobilat), l-am invitat cu mare emoţie : era unul din ultimii elevi în viaţă ai lui Liszt, renumit conducător al faimoasei „Meisterklasse", clasa de maeştri a Academiei de muzică din Viena, for suprem de specializare, unde i-au fost studente, între alţi români, pianista Madeleine Cocorăscu şi compozitoarea de mai tîrziu, Florica Flondor-Racovitză.

Avea şaptezeci şi şase de ani, îl auzisem de multe ori la Bucureşti şi la Viena, dar nu-l cunoşteam personal. A sosit în ianuarie 1938, pe un ger năprasnic. Foarte subţire şi mobil, uşor adus de spate, cu abundente plete albe ieşind de sub o pălărie de catifea neagră, cu borul larg, ne-a surprins din primul moment prin vioiciunea sa spirituală. A risipit dintru început sfiala noastră, căci preluînd conversaţia a făcut-o să alunece spre programul celor trei zile cît avea să rămînă în Capitală, fără a lăsa loc pentru eventuale formule protocolare. A cerut un singur lucru : să aibă un spaţiu de cîteva ore zilnic pentru o plimbare, pe jos, „la Şosea".

Ne-am dus imediat la hotelul Splendid Parc aflat, cum am mai spus, cam în spatele fostei cofetării Nestor, cu intrarea prin strada Ştirbei Vodă. După ce şi-a luat în primire camera şi şi-a lăsat bagajele, nevrînd să se odihnească nici un moment, a coborît ca să ieşim la aer.

Am luat-o agale pe Calea Victoriei. Aducea veşti dintr-o Vienă trăind sub ameninţarea teroarei hitleriste, dintr-o Europă asistînd, ca hipnotizată, la cataclismul care se apropia ca o lavă vulcanică distrugătoare. Era impresionant să-l vezi pe acest artist venerabil, distins, ponderat şi respirînd numai muzică, cum îşi schimba complet atitudinea, cum striga cu braţele ridicate spre cer, ca pentru a atrage atenţia omenirii că trebuia gîtuită fiara care vroia s-o înghită. Se ştie ce a urmat: după numai două luni de zile Austria cădea victimă, şi ea, acestei fiare nesăţioase.

Sauer a dat un singur concert, cu orchestră. Era încîntat de calitatea orchestrei Radio şi de colaborarea cu Ionel Perlea. A cîntat Concertul de Schumann. Au urmat apoi, la insistenţele publicului de nepotolit, multe suplimente din care n-a lipsit, fireşte, acea încîntătoare miniatură, compoziţie proprie — *Die Spieluhr*, Ceasul cu muzicuţă.

Repeta cu orchestra cu foarte multă răbdare; în ceea ce priveşte exersatul zilnic, el se reducea doar la vreo trei ore pe zi. L-a făcut la noi acasă, căci i-a plăcut foarte mult sonoritatea pianului nostru, un Bechstein lucrat foarte îngrijit. Am avut astfel încîntarea de a asista tot timpul la aceste exerciţii, însoţite de cele mai multe ori de comentarii din cele mai interesante, despre lecţiile lui Liszt în vila lui de la Weimar, lecţii ce se trans-

formau de multe ori în serate muzicale. Drept amintire a orelor petrecute la noi, Sauer ne-a dat un autograf original: şi-a pus semnătura pe placa interioară a pianului, alături de cea a lui Rubinstein.

Din păcate, vremurile grele care au urmat, cînd problema supravieţuirii, în sensul cel mai îngust al cuvîntului, a făcut ca lucruri de care ai fost legat o viaţă ca de nişte prieteni scumpi — o discotecă sau o bibliotecă în care achiziţionarea fiecărei piese fusese o sărbătoare, un instrument fin, cu valoare de document — să devină un balast; şi să fii nevoit să le împrăştii în cele patru vînturi, cu propria ta mînă, să nu mai ştii nimic de urma lor. De aceea am fost fericiţi cînd am auzit după război că, scăpînd cu bine din diferite peregrinări, pianul nostru a ajuns în casa unui muzician de mare talent şi sensibilitate, compozitorul Theodor Grigoriu.

INTERMEZZO

Cu concertul Sauer mi-am încheiat activitatea, începusem să întîmpin greutăți tot mai mari în exercitarea profesiunii mele. Încă nu-mi era interzisă oficial, asta avea să se întîmple peste un an, în 1939, dar atmosfera era deja înveninată de izul legilor rasiale în pregătire.

Cu atît mai de preț a fost pentru mine atitudinea ulterioară a cîtorva dintre artiștii noștri, din cei mulți cu care colaborasem, care nu au pregetat nici un moment să continue să mă salute — nu fără risc. Trebuie amintiți printre ei pe cei care, ca Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Mihail Andricu, se interesau îndeaproape de noi, sau ca Victor Eftimiu și Tiberiu Brediceanu, pe atunci directorul Operei Române, care mi-au dat aprecieri scrise, laudative, despre activitatea mea, pentru a le prezenta unor autorități care le solicitaseră. Acestea au fost suporturi morale care nu se pot uita niciodată. La fel ca și pe baritonul Petre Ștefănescu-Goangă care, cu glasul lui pătrunzător, nu se sfia să-mi strige pe stradă, cînd ne întîlneam, chiar

de la distanță: „Răbdare, Bratin, acuși-acuși trece, și iar vei veni în mijlocul nostru!"

Dar viața muzicală a Capitalei a continuat și în perioada de încrîncenată tensiune care cuprinsese țara la începutul anilor patruzeci. Veneau de peste hotare ansambluri și interpreți, dirijori și soliști, dintre cei pe care atmosfera sufocantă europeană nu îi gonise, pe unii chiar dimpotrivă. O parte din vechiul public lipsea însă din sală, fie din cauză că accesul îi era interzis, fie că ținea ca, în felul acesta, să-și manifeste vizibil dezaprobarea față de flagelul fascist care se întindea ca o molimă și în viața culturală a noastră.

Din cînd în cînd, artiștii noștri care ne vizitau, acasă, aduceau ecouri din sălile de concert, comentarii sau cancanuri. Un fapt care a produs vîlvă a fost atitudinea celebrului pianist german Walter Gieseking, cu ocazia unuia din numeroasele concerte pe care le-a dat la București în acea perioadă. Se pare că în programul unuia din recitale inclusese un grup de piese de Debussy, unul din compozitorii săi preferați, lucrări despre care știa că publicul nostru le aștepta cu nerăbdare. Ambasadorul de atunci al Germaniei în România, Fabrizius, i-a interzis lui Gieseking să cînte Debussy, din cauza relațiilor încordate germano-franceze. Nu s-a aflat dacă Gieseking a promis că va respecta „dorința" ambasadorului, dar fapt este că, la concert, artistul și-a executat integral programul, deci cu Debussy, așa cum fusese anunțat pe afiș. Enervat, Fabrizius, care se afla la concert, a părăsit sala în chip demonstrativ.

Clipe de uitare erau pentru noi şi multele concerte care ne parveneau pe calea undelor, din toate colţurile lumii. În felul acesta am putut asculta şi interpretări ale artiştilor sovietici, pe care nu avusesem posibilitatea să-i cunoaştem sub nici o formă. Atunci am admirat pentru prima oară glasul lui Mark Reizen, al lui Ivan Kozlovski, al Zarei Doluhanova, Nadejdei Obuhova sau Deborei Neceţkaia; tot aşa, pe David Oistrah, pe Emil Ghilels, Lev Oborin şi Sviatoslav Richter, sau Filarmonica din Leningrad sub bagheta lui Evgheni Mravinski.

LA LUMINĂ

...Şi iată că ceea ce, nu cu mult înainte, păruse doar un vis, a devenit realitate palpabilă: Eliberarea! Şi numai peste trei-patru săptămîni, ne-au sosit primii emisari ai artei sovietice. Ansambluri corale, formaţii de balet, echipe complexe de solişti în alcătuirea cărora intrau şi recitatori, şi povestitori. Veneau aproape pe neaşteptate, nu era timp de afişaj, aşa încît vestea prezenţei lor se afla mai mult pe cale orală, dar se răspîndea ca fulgerul şi declanşa goana pentru obţinerea biletelor.

Cum s-ar putea traduce în cuvinte ovaţiile spectatorilor cînd s-a produs pe scena ARO o echipă din care au făcut parte soprana de coloratură Valeria Barsova, un tînăr violonist pe nume David Oistrah şi acel neîntrecut magician al poeziei pe degete, păpuşarul Serghei Obrazţov, care cu o biluţă pusă pe un deget îţi evoca o lume şi te transpunea unde vroia el?!

In ianuarie 1945, Radiodifuziunea a decis să organizeze stagiuni permanente de concerte săptă-

mînale, cu public, ale orchestrei simfonice Radio, inițiativă ce este continuată și astăzi. Radu Ciocu-lescu, administratorul delegat al societății, Mihail Andricu și Matei Socor, ca membri în comitetul artistic, și Alfred Alessandrescu — directorul muzical, au aprobat angajarea mea la Radio ca secretar al acestor concerte, ca și al recitalelor la microfon date de artiștii oaspeți din străinătate.

Atunci am pornit cu nestăvilit elan la lucru, atunci i-am cunoscut personal pe mulți din cei pe care-i admirasem numai de la distanță, atunci am reluat legăturile și colaborarea cu artiștii noștri, bucurîndu-mă împreună cu ei de imensele perspective de afirmare care se iveau la orizont.

Mă întorc cu gîndul la sfîrșitul lui februarie 1945, la primul concert. În prealabil, cei trei dirijori permanenți ai orchestrei — Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalsky și Matei Socor — trăseseră la sorți pentru a se stabili cine va conduce acest prim concert și cine următoarele două, după care urma să se reia rotația. Sorții l-au desemnat pentru concertul de deschidere pe Rogalsky. Avea și doi soliști : pe violonistul italian Carlo Felice Cillario, cu un concert de Mozart, și pe baritonul Petre Ștefănescu-Goangă cu un ciclu de cîntece din folclorul negrilor, în care transcripția pentru orchestră a acompaniamentului, făcută de Rogalsky cu multă măiestrie, a creat o atmosferă de o rară frumusețe. Este o piesă de mare finețe artistică, din păcate rar inclusă în programele noastre.

Concertul următor a fost dirijat de Alfred Alessandrescu, avînd-o ca solistă pe valoroasa noastră pianistă Irina Lăzărescu, cu Piesa de concert de Weber.

Al treilea concert l-a condus Matei Socor şi a cuprins, între altele, Simfonia a VII-a, a Leningradului, de Şostakovici.

Concertele s-au succedat cu regularitate, rotaţia stabilită iniţial fiind întreruptă doar cînd aveam invitaţi la pupitru, ca : George Enescu, Antonin Ciolan, Mircea Bîrsan, Constantin Bugeanu, Pancio Wladigheroff din Bulgaria, Vaclav Smetacek din Cehoslovacia, Tony Aubin din Franţa şi alţii.

Publicul s-a arătat de la început foarte interesat de aceste concerte, lucru explicabil nu numai prin calitatea artistică a manifestărilor, dar şi prin împrospătarea repertoriului cu lucrări care se impuseseră pe pupitrele marilor ansambluri simfonice internaţionale. De pildă, Matei Socor a prezentat în primă audiţie, între altele, Simfonia a 7-a, a Leningradului, de Şostakovici. Se ştie că impresionanta epopee sonoră a fost scrisă chiar la faţa locului, în timpul asediului oraşului-erou, iar partitura, copiată pe microfilm, expediată la New York lui Arturo Toscanini, care a executat-o chiar în timpul războiului. Tot Socor a dirijat şi *Petrică şi lupul* de Prokofiev, în care rolul povestitorului a fost susţinut de regretatul nostru mare actor Vladimir Maximilian, cu umor şi sfătoşenie. Orchestra Radio a mai prezentat cu mare succes prima audiţie la noi a Simfoniei a doua de Haciaturian, „cu clopote".

Un alt element care mărea atracţia exercitată de concertele simfonice ale orchestrei Radio era sprijinul pe care l-a oferit, prin programarea lor, unor foarte tineri interpreţi români, ale căror prime apariţii în public stîrniseră senzaţie, numai cu puţin timp înainte ; printre aceştia Ion Voicu, în mîinile

căruia vioara lua foc, electrizînd auditoriul, şi Valentin Gheorghiu, talent viguros, delicat şi impunător în acelaşi timp, sub degetele căruia pianul devenea un instrument poetic şi convingător.

În acel timp, Radiodifuziunea funcţiona în cîteva clădiri, unele situate pe strada Nuferilor, altele pe Ştirbei Vodă. Studiourile de emisiune funcţionau la ultimul etaj al liceului Sf. Sava, a cărui sală de festivităţi ne fusese pusă la dispoziţie duminica dimineaţa, drept sală de concert. Concertele simfonice ale Filarmonicii se ţineau, tradiţional, tot duminică dimineaţa, astfel că se crease o involuntară dar neplăcută suprapunere, care semăna de-a dreptul a concurenţă. Au trecut cîteva luni pînă s-a ajuns la cea mai practică soluţie : simfonicele Radio s-au mutat la Ateneu şi atunci au putut fi ţinute joia. Nu numai atît, căci spiritul de colegialitate şi colaborare stabilit între aceste două instituţii a permis echilibrarea programelor şi a repertoriilor formaţiilor orchestrale, ca şi o echitabilă repartizare a soliştilor. În acest scop am fost delegat să reprezint Radiodifuziunea în consiliul de programe al Filarmonicii. Vorbind despre aceste lucruri mă învăluie o avalanşă de amintiri frumoase, legate de momente deosebite, de oamenii valoroşi în preajma cărora am trăit şi activat aproape patru ani, la Radio. Delicateţea comportării, omenia şi competenţa maestrului Alessandrescu; secondat cu multă pricepere de distinsul om de cultură Mircea Bude, secretarul programelor la microfon cum se spunea pe atunci, imprimau o ţinută aleasă întregii direcţii muzicale. Acolo am fost coleg cu cîntăreţul, devenit şi eminent pedagog, Aurel Alexandrescu, cu eruditul folclorist Harry Brauner, cu ta-

lentaţii compozitori Laurenţiu Profeta şi Mircea Chiriac, avînd ca şefi direcţi pe scriitorul şi muzicianul Petre Iosif şi pe dirijorul şi compozitorul D. D. Botez, — toţi oameni alături de care munca devenea o reală plăcere.

Cîte ar mai fi de spus despre alţi colegi, dirijori, instrumentişti din orchestră, artişti de seamă, nume de prestigiu în muzica românească! Toto Rogalsky, înalt, slab, zîmbitor dar zgîrcit la vorbă, apărea zilnic pe la zece în biroul nostru şi discuta programele cu mare competenţă şi fler; la pupitru, gesturile lui largi dădeau impresia că vrea să îmbrăţişeze toată orchestra. Emanuel-Jonny Elenescu, încă îşi mai împărţea activitatea între fagotist în orchestră şi dirijat. Ne povestea, cu umorul de calitate ce-l caracterizează, scene din timpul cînd orchestra se afla în refugiu la Bod, unde funcţionau o parte din studiouri în timpul războiului, că atunci cînd dirija piese mai gălăgioase avea emoţii şi era foarte atent ca să nu confunde bătăile de timpane cu eventuale bombardamente, şi să treacă cu „băieţii" în adăposturi cînd nu era cazul. Cum aş putea uita pe Ionel Fotino şi Tudorică Lupu, primi violoncelişti nu numai ai orchestrei Radio ci ai ţării, străluciţi colaboratori ai lui Enescu în concertele sale de muzică de cameră şi solişti mult preţuiţi de public. Acelaşi lucru trebuie să-l spun şi despre colegele mele pianiste, Rodica Şuţu şi Maria Fotino, ale căror apariţii pe podiumul de concert au constituit întotdeauna evenimente artistice de seamă, despre clarinetistul Nicolae Broşteanu, despre flautiştii Mihail Teodorescu şi Hristache Popescu, despre contrabasistul Virgil Damaschin. Prezenţa într-un birou a lui Ion Ghiga

nu putea trece neobservată. Distins, manierat ,violist în orchestră, profesor şi compozitor, Ion Ghiga era dublat, în mod paradoxal aproape, de un ager spirit de observaţie, ale cărui rezultate se traduceau imediat în calambururi savuroase şi pline de miez. Oaspeţi dragi ai Direcţiei muzicale, care veneau de la secretariatul emisiunilor, adică direct de la studiouri, erau violonistul Georgel Manoliu, — profesor la Conservator, şi soţii Moscu : apreciata pianistă Xenia Moscu şi Titi Moscu, pianist şi el, fost elev al lui Cortot ; pe atunci Titi era şi crainic.

La acelaşi etaj, de partea cealaltă a coridorului chiar în faţa birourilor noastre, se aflau cele ale Direcţiei teatrale, unde atmosfera de muncă entuziastă era susţinută chiar de şeful colectivului, poetul Horia Furtună şi de colaboratorii săi apropiaţi, regizorii Constantin Moruzan şi Paulică Stratilat. Aici, tartorul vorbelor de duh de bună calitate şi al butadelor în cascadă era însuşi directorul Horia Furtună. Cînd hohotele de rîs de la „Teatral" răzbeau pînă-n birourile noastre, sau cînd o veselie de la noi, declanşată de Ghiga sau de Elenescu, ajungea la ei, deschideam uşile pentru cîteva minute, făceam o rapidă reuniune de destindere, cît să sorbim cîte o cafea fierbinte. Ne permiteam acest lux, căci de cele mai multe ori activitatea noastră, care nu ţinea cont de ore, se prelungea, şi la noi şi la ei, pînă în miez de noapte. Se lucra cu enormă tragere de inimă şi cu mult spor.

A doua vizită în România a lui David Oistrah nu a mai fost în cadrul unei echipe, ci ca invitat al Filarmonicii, numai cu pianistul Lev Oborin, fiecare din ei apărînd în cîte un recital şi într-un concert cu orchestră, dirijate de George Enescu. Ra-

diodifuziunea a profitat de prezența celor doi artiști la București, pentru a-i invita să cînte la microfon. Atunci am luat pentru prima oară legătura directă cu acești oameni admirabili. Au fost necesare măsuri speciale de ordine atît la repetiția de amplasament cît și înainte de concert, căci tot personalul de la Radio dorea să se afle cît mai aproape de ei, strecurîndu-se care unde putea, pînă în cabina inginerului care făcea transmisia. Singurul loc unde ne-am putut aciui, cîțiva privilegiați, a fost chiar studioul unde se cînta, audiind cu nesaț o inspirată redare a Sonatei de César Franck.

Tot în timpul activității orchestrei Radio la liceul Sf. Sava se înscrie și reapariția dirijorală, de senzație, a unui multilateral și foarte apreciat muzician român, pianistul și compozitorul Constantin Silvestri, care-și începea astfel ascensiunea meteorică. Îmi vine să zîmbesc și astăzi la un amănunt pitoresc. Tocmai acest concert a avut loc în sala de gimnastică a liceului, transformată ad-hoc în sală de concert, cea de spectacole fiind ocupată în acea dimineață cu programe ale școlii; și auditorii care, la sfîrșit, s-au repezit spre podium ca să-l ovaționeze pe proaspătul idol, se împiedicau de frînghii, și de toate aparatele de gimnastică îngrămădite pe laturile sălii.

După ce am trecut cu concertele la Ateneu, Radiodifuziunea a programat manifestări ale cîtorva tineri muzicieni maghiari, între alții pe violoncelistul Janos Starker și pe pianistul György Sebök, astăzi capete de afiș în viața muzicală internațională. Cu Sebök am traversat cîteva ore de emoție și iată de ce: solistul concertului pe care trebuia să-l dirijeze maestrul Enescu tocmai mă anunțase

că s-a îmbolnăvit, asta în preziua concertului, şi că trebuia să renunţe la participare. Rămas descoperit, iată-mă silit să găsesc de urgenţă un alt interpret. Tocmai atunci sună iar telefonul. La celălalt capăt — Sebök. Dorea să aibă unele detalii cu privire la o viitoare emisiune la microfon. Mi-a venit o idee salvatoare. Şi :

— Dragă Sebök, ce faci mîine seară ?

— Mîineee ? De ce ?

— Vrei să cînţi mîine cu orchestra — să zicem Concertul în la major de Mozart ? Spuneai că îl ai în degete...

— Unde să cînt ?

— În simfonicul de mîine seară, 1 aprilie, cu maestrul George Enescu.

Pauză lungă. Apoi :

— Domnu' Bratin, n-am înţeles bine ce aţi spus. Doar că mîine e 1 aprilie.

Am repetat propunerea, adăugînd că maestrul va fi foarte mulţumit să-l aibă ca solist, deoarece îl auzise cu diferite ocazii ; cam năucit, dar fericit, a acceptat. A venit la Ateneu într-un suflet şi s-a pus imediat pe repetat. Inutil să spun că am căutat tot timpul să fiu în preajma lui, nu cumva să-l cuprindă un moment de spaimă şi să renunţe. Avusese grijă să-şi aducă o spirtieră şi am petrecut împreună cu el o noapte agitată, punctată de cafele tari, ca şi de mici plimbări pe stradă, pentru fumat cîte o ţigară. Spre dimineaţă, epuizat, s-a dus să se odihnească şi, spre satisfacţia tuturor, a făcut seara un concert foarte reuşit.

*

Un reporter m-a întrebat odată — întrebare tulburătoare, aproape nelipsită dealtfel din convorbirile cu gazetarii — ce m-a impresionat mai mult în toată activitatea mea, petrecută timp de atîtea decenii în fascinanta lume a muzicienilor. Spun tulburătoare, deoarece o astfel de întrebare te obligă la explorarea adîncimilor sufletului, iar alegerea se dovedeşte aproape imposibilă; căci din momentul cînd încerci să dai glas unor întîmplări care te-au răscolit cîndva, constaţi cum ele îşi pierd fiorul emoţional, caratele — pe care le au numai înlăuntrul fiinţei tale. Pe de altă parte, sînt un hotărît adversar al superlativelor, absolute sau relative, în materie de apreciere a tot ce are contingenţă cu arta, mai ales cu cea interpretativă. Aici trebuie contat întotdeauna cu faptul că, peste tezaurul de bază cu care se prezintă artistul pe scenă, se suprapun acele imponderabile de moment, favorabile sau inhibitoare, obiective sau subiective, şi permanenta sa căutare de mai bine. Pentru a stabili comparaţii trebuie să beneficiezi de o clipă de contemplare, dar poţi ţine în loc dinamismul, vîltoarea unui torent?

Totuşi, ţinînd să nu-mi dezamăgesc interlocutorul, m-am oprit asupra unui moment emoţionant, nu „cel mai", dar care m-a urmărit multă vreme. A fost acela cînd, în cadrul unui concert simfonic al orchestrei Radio, dirijat de Alfred Alessandrescu, solistul serii, un pianist, a fost adus de mînă pe podium de sora sa şi aşezat cu grijă pe scaunul din faţa clapelor, pentru a cînta Concertul nr. 2 în fa minor de Chopin. Era pianistul maghiar de faimă.

europeană Imre Ungar, orb de la vîrsta de doi ani, premiul întîi la unul din concursurile internaționale „Chopin" de la Varșovia, la douăzeci și trei de ani. După ce a studiat cincisprezece ani pianul cu un profesor, tot orb și el, a intrat la Conservatorul din Budapesta unde a fost elevul, între alții, și al lui Bela Bartok. Maestrul Alfred fusese cam îngrijorat, înaintea primei repetiții, de felul cum va decurge colaborarea cu un partener care nu-i putea urmări gestica, fără acel schimb de priviri, inerent și uneori chiar salvator în situații dificile ce pot apare în desfășurarea unui concert. Dar și repetiția și concertul au decurs impecabil, colaborarea cu orchestra s-a dovedit, de la primele acorduri, uluitoare, pianul s-a integrat perfect, fără decalaje, ezitări, note false. Entuziasmul publicului a fost de nedescris, aplauzele interminabile adresîndu-se, firește, talentului și artei artistului de la pian, dar în același timp ele subliniau admirația față de imensa muncă, dîrzenia de a învinge cruzimea destinului, emoționant reușită și lecție de viață pe care o reprezenta acest om cu ochii mijiți dar fără a-i putea folosi, mulțumind cu un zîmbet timid, aproape jenat, de la pian; și astăzi mai păstrez în ureche interpretarea pe care Imre Ungar a dat-o melancolicei Mazurci în la minor (postumă) de Chopin, oferită ca supliment. Cînd am intrat în camera artistului, după concert, m-a mișcat mulțimea de admiratori care se precipitau să strîngă mîna artistului și plecau, mulți din ei cu ochii în lacrimi, regretînd că obișnuita amintire, aceea a unui autograf, era de data aceasta imposibilă.

Primăvara artistică a anului 1946 a fost marcată de ciclul de concerte Yehudi Menuhin—George Enescu, organizat de Filarmonică; două de muzică de cameră și patru cu orchestră. Spre marea mulțumire a Radio-ului, obținusem ca ultimul din acestea să fie dat cu orchestra noastră simfonică, tot la sala ARO. Timpul pe care l-am putut petrece în acele zile în preajma lui Menuhin a fost foarte scurt — de două sau de trei ori, doar pentru cîteva minute. Tot protocolul primirii și însoțirii ilustrului oaspete era asigurat de Filarmonică, eu fiind mai curînd un musafir nedorit, tot timpul flancat de secretarul instituției, care fusese trimis cu un avion special în Elveția să-l aducă pe Menuhin la București și care manifesta o vigilență exagerată, ca nu cumva să-l conving pe Menuhin să dea vreun concert suplimentar pentru Radiodifuziune, peste capul Filarmonicii. Menuhin era de nedezlipit de maestrul Enescu, arătîndu-i același atașament și aceeași dragoste fără margini, dintotdeauna, aruncînd pe ascuns cîte o privire îndurerată și plină de grijă către silueta altădată zveltă și mobilă, acum chinuită de cruda boală care-l prinsese în gheare. Se știa că motivul principal al venirii lui în România era dorința irezistibilă de a mai fi lîngă profesorul lui adulat, lîngă prietenul de neînlocuit, lîngă modelul lui de viață.

Despre săptămîna de euforie pe care publicul bucureștean a trăit-o cu acest prilej, despre desfătarea și emoția artistică ce însoțeau toate manifestările, s-a povestit mult, și încă ar mai fi de vorbit, dar acum țin să redau un mic episod care adaugă

o tuşă de penel, în plus, portretului celor două personalităţi şi al raporturilor dintre ele.

În ultima după-amiază înainte de plecare, deşi ştia că Enescu va veni la aeroport, Menuhin a ţinut să-i mai facă o vizită de rămas bun acasă.

Locuinţa maestrului se afla în casa din fundul curţii palatului Cantacuzino, de pe Calea Victoriei. Întîmplarea ne-a relatat-o compozitorul Ludovic Feldman, caldul admirator al lui Enescu, la care se afla cînd a venit Menuhin. A fost dealtfel singurul martor la emoţionanta convorbire dintre cei doi artişti.

„Ne aflam toţi trei afară, — povesteşte Feldman, pe terasa scării de la intrarea principală. Menuhin trebuia neapărat să plece, dar nu se îndura, tot mai găsea ceva de vorbit cu maestrul şi insistenţa cu care revenea asupra ultimelor lucrări de cameră ale lui Enescu m-a făcut să-mi dau seama că el revenea de fapt asupra unei discuţii anterioare. Şi într-adevăr, în ultimul moment, Menuhin a mai încercat să-şi convingă maestrul să-i permită totuşi să-i publice toată muzica de cameră, pe cheltuiala sa. Enescu l-a îmbrăţişat, dar a rămas intransigent, repetînd că nu poate da încă publicităţii lucrări pe care trebuia să le mai revadă, să le mai cizeleze chiar..."

A doua zi după plecarea lui Menuhin, aveam de pus la punct cu maestrul Enescu unele detalii cu privire la alcătuirea programului de muzică de cameră proiectat de cîţiva tineri solişti şi dedicat creaţiei enesciene, pentru a fi prezentat la microfon. După ce m-am anunţat telefonic, m-am dus să-l vizitez. Avea un musafir foarte agitat, al cărui glas l-am recunoscut prin fereastra deschisă a sa-

lonului: criticul Mănucă-Ciomac, fidelul prieten intim al maestrului. Cînd am intrat în salon, maestrul şedea într-un fotoliu, cu picioarele întinse puse unul peste celălalt şi, cu vioara sub bărbie, cînta un pasaj dintr-o partită de Bach, pe care-l relua mereu. Ciomac se plimba nervos şi perora. Ţinea într-o mînă pipa stinsă, gesticula şi ochii lui imenşi, rotunzi, păreau să-i iasă din orbite. Încerca să-l convingă pe Enescu să primească, totuşi, propunerea lui Menuhin. Enescu, pe cît de calm, pe atît de intransigent, repeta:

— E o răspundere enormă să-ţi dai lucrările publicităţii, lumii, urmaşilor. Nu pot să fac asta fără să revăd...

— Bine, maestre, dar ultimele lucrări sînt doar terminate şi re-re-revăzute...

— Nu, nu este suficient, întotdeauna găseşti ceva de finisat înainte de a te da pe mîna tiparului.

Salutîndu-mă cu zîmbetul lui luminos, Enescu m-a poftit să mă aşez lîngă dînsul. A urmat o pauză. Ciomac şi-a aprins pipa, maestrul a pus vioara pe o măsuţă alăturată şi am început să discutăm cele pentru care venisem. Convorbirea noastră nu a fost prea lungă. Mi-am luat notiţele, ne-am strîns mîinile şi am plecat. Din cameră a început să se reverse din nou sunetul viorii lui Enescu. Neobservat de nimeni, am rămas ţintuit locului pe terasă, şi, profitînd de geamul deschis al salonului, am ascultat cu religiozitate Giga din Partita a doua de Bach. Abia după ce a tăcut muzica am putut pleca. A fost ultima mea întrevedere cu marele nostru om şi ultima oară cînd l-am auzit cîntînd: stagiunea se încheiase şi după cîteva luni George E-

nescu a plecat la Paris, unde a rămas pînă la sfîrşitul vieţii.

*

În vara anului 1946, conducerea Radiodifuziunii a decis să fiu trimis în cîteva mari centre europene, Paris, Berna, Zürich, Luzern şi Praga, pentru a stabili unele schimburi artistice şi a perfecta cîteva angajamente, în vederea noii stagiuni muzicale care începea în toamnă. Concertele cu public ale simfonicelor Radio intrau în al doilea an de existenţă, după ce reuşiseră să-şi cîştige, încă de la primele începuturi, aprecierea melomanilor români şi a multor solişti de faimă mondială cu care colaborase.

La Paris trebuia să iau în primul rînd legătura cu Jacques Thibaud şi Lola Bobescu, cu pianista Monique Haas şi cu dirijorul Tony Aubin.

Parisul, pe care nu-l mai văzusem de zece ani, mi-a lăsat un gust amar. Trecuseră doi ani de la eliberarea oraşului, dar lipsa de alimente era încă mare, existau probleme de toate felurile greu de rezolvat, oamenii erau preocupaţi. Pe marile bulevarde forfota părea să fie aceeaşi, se simţeau dorinţa şi efortul tuturor de a reintra cît mai curînd în normal, dar atmosfera mai era apăsătoare, îmbibată încă de amintirea celor îndurate. Prin vitrine începuseră să apară, totuşi, înaintea pîinii albe, articole de cosmetică şi de lux. Zîmbetul amabilităţii faţă de cei din jur se aşternea din nou, timid, pe feţele supte ale oamenilor, care-şi păstraseră însă nealterat simţul umorului cu înclinaţie spre ironia muşcătoare, însuşire care şi acum, ca şi în timpul războiului, trăda o debordantă şi victorioa-

să voință de supraviețuire, manifestîndu-se prin anecdote ieșite, în sfîrșit, din clandestinitate. În cafenele, chiar și la faimosul „Café de la Paix", consumația era redusă și consta, în principal, dintr-o licoare neagră-străvezie, numită emfazic cafea. Clientela marilor restaurante, ca în orice perioadă imediat post-belică, era alcătuită în majoritate din speculanți, sau — cum o persifla o butadă — din negustori grei și femei ușoare. Pe afișele de spectacol își făceau apariția, alături de numele consacrate, noi vedete. În teatru, un nume urca vertiginos scara celebrității : Eugen Ionescu. La operă — Maria Callas. În sălile de concert, preferatul publicului în materie de pian rămăsese același romanțios Alexander Brailowsky, la recitalele căruia chiar marea sală Pleyel se vindea în cîteva ore. Foarte iubit era și Arthur Rubinstein, cu „specialitățile" lui : Albeniz, de Falla, Stravinsky și.... Chopin. La orizont se profila o nouă forță : pianistul Samson François.

Am luat contact cu două din marile agenții de impresariat ale Franței : Bureau de concerts Marcel de Valmalète cu subsecția sa Organisation Artistique Internationale care reprezenta, între multe altele, și interesele lui Jacques Thibaud ; apoi, în aceeași clădire cu sala Pleyel, cu Bureau de concerts Charles Kiesgen, reprezentantul lui Pablo Casals și Alfred Cortot, al lui Dinu Lipatti, Lola Bobescu, Monique de la Bruchollerie. În toate aceste instituții domnea o activitate febrilă, uzinală aș spune. Toți conducătorii lor erau muzicieni instruiți, oameni cultivați și foarte versați în profesiunea lor organizatorică. Dorința mea de a face angajamente pentru stagiunea care bătea la ușă

a fost întîmpinată cu zîmbete. Agenda de concerte a marilor interpreţi era completată cam pentru doi ani. Graficele itinerariilor lor erau impresionante. Totuşi, pentru unii eram hotărît să lupt.

Proiectul de a o invita pe Monique Haas la noi, l-am discutat la o cafea, acasă la Marcel Mihalovici, soţul pianistei, într-o ambianţă plină de bunăvoinţă. Auzind de dificultăţile pe care le întîmpinam, compozitorul s-a oferit imediat, cu nedezminţita lui amabilitate, să mă însoţească în vizita pe care urma să i-o fac a doua zi amicului său, compozitorul Henry Barraud, directorul general muzical al Radiodifuziunii franceze, pentru a i se aproba lui Tony Aubin, dirijor la Radio Paris, să vină pentru două concerte la Bucureşti. Datorită prestigiului de care se bucura şi a simpatiei cu care era privit, intervenţia lui Marcel Mihalovici a fost salvatoare, astfel că am putut perfecta un schimb de dirijori, urmînd ca Alfred Alessandrescu să conducă două concerte la Paris.

Cu Jacques Thibaud, deşi relaţiile noastre erau bune şi vechi, situaţia era foarte complicată. Calendarul său era plin pînă la limita superioară. Orice schimbare în cronologia concertelor antrena încurcături în lanţ. Artistul se afla la proprietatea sa din sudul Franţei şi convorbirile se purtau telefonic. Totuşi, constatînd că marele violonist dorea mult să vină în România, reprezentantul său, cu harta şi calendarul în faţă, se străduia să găsească o soluţie. În cele din urmă s-a decis să se ceară asentimentul filarmonicilor din Oslo şi Stockholm, pentru mutarea unor date. Acceptarea a fost comunicată telegrafic, aşa că am putut fixa pentru luna

mai 1947, la încheierea stagiunii, cinci concerte Thibaud în București.

Apoi am început, tot telefonic din Paris, tratativele cu Lola Bobescu, care locuia la Bruxelles. Eram sigur că dorința artistei de a-și revedea familia din România va juca un rol important în acceptarea unor schimbări de date și orașe din bogatul ei program de manifestări. Și chiar așa s-a întîmplat: Lola a fost de acord cu propunerea mea și am stabilit că va deschide stagiunea Radio în primele zile ale lunii octombrie 1946, împreună cu soțul ei, pianistul Jacques Genty, fiecare din ei avînd de susținut cîte două concerte cu orchestră și, împreună, o seară de sonate.

Reîntîlnirea la aeroport a Lolei Bobescu cu părinții și rudele, de care se despărțise cu șapte ani în urmă, a fost mișcătoare. Deoarece însă cursa aeriană Bruxelles—București circula numai joia, dînsa a sosit în chiar ziua concertului, doar cu trei ore înainte de a intra în scenă. Ne-am dus repede acasă la familia ei, unde urma să locuiască, am savurat în grabă cîteva bunătăți și am plecat apoi la Ateneu, pentru repetiția cu orchestră.

După numai o oră de relaxare, Lola se prezenta în fața publicului, încîntătoare și strălucitoare, cu silueta fină drapată de o elegantă rochie albă, nemaiștiind cum să mulțumească ovațiilor care au întîmpinat-o. Dar în momentul cînd au început primele acorduri ale Concertului nr. 4 de Mozart, s-a făcut liniște totală, fiecare așteptînd cu emoție clipa cînd minunatul instrument al artistei, un celebru Guadagnini, avea să vibreze sub degetele fermecate ale Lolei, contopindu-se parcă cu întreaga ei făptură. Un val de entuziasm și flori au încheiat

această seară memorabilă, concretizare a unei prețuiri rămasă la același înalt diapazon pînă astăzi.

După terminarea angajamentului cu Radio și înainte de a părăsi Bucureștiul, cu ocazia unei recepții date în cinstea lor de Institutul francez, prin care se aducea un omagiu suplimentar activității în „Maquis" a lui Jacques Genty, cei doi soți au cîntat trei sonate din repertoriul francez (Franck, Debussy, Fauré), într-o interpretare cum rareori, foarte rareori se poate asculta.

Au trecut peste treizeci de ani de atunci. Lola Bobescu a revenit de multe ori în țară, cu elanul tineresc neatins de vreme, cu aceeași inteligență și strălucire interpretativă. Poate nu multă lume știe că marea violonistă este dublată de o muziciană în sensul cel mai cuprinzător al cuvîntului, o cercetătoare în domeniul muzicii de cameră, creatoare și conducătoare a excelentului ansamblu „Soliștii din Bruxelles", pedagogă apreciată în instituțiile de învățămînt muzical superior din Belgia.

Ori de cîte ori se afla în clădirea Ateneului, Lola nu omitea să intre în biroul nostru — eu trecusem între timp la Filarmonică — pentru cîteva clipe măcar, la o țigară și o șuetă. De cele mai multe ori, însă, întîlnirile rapide se transformau în convorbiri pasionante, în care spontaneitatea și verva ei contaminantă jucau rolul principal.

JACQUES THIBAUD

Iată-ne la începutul lunii mai 1947. Din cauza inflației ajunsă la apogeu — circulau bancnote de un milion de lei și prețul unui loc la Ateneu se scria cu multe zerouri la urmă — cursurile schimburilor valutare făceau salturi acrobatice, anulînd posibilitatea de a onora condițiile financiare ale contractului semnat cu Jacques Thibaud cu cîteva luni înainte. O convorbire telefonică cu marele violonist devenise extrem de importantă și urgentă. Trebuia să-i explic cum stau lucrurile la noi, necesitatea de a reduce la trei numărul de concerte și, mai ales, cea de a-i plăti o bună parte din onorariu în lei, nu în valută. Era aproape unsprezece noaptea și mă aflam cu directorul general, Matei Socor, în biroul său, în așteptarea legăturii cu Parisul. În sfîrșit, pe la miezul nopții, îl aveam pe iubitul „Maître" la celălalt capăt al firului. Fără a-mi lăsa timp să-i dau toate explicațiile pregătite și să încerc să scuz intervenția noastră, mi-a răspuns :

— Dragul meu, am perfectă încredere în tot ce-mi spui și sînt de acord cu noile voastre condi-

ţii, oricare ar fi ele. Fac asta pentru plăcerea de a reveni în România, de a-mi revedea prietenii, de a păşi din nou pe scena dragă a Ateneului. Mă bucur că voi cînta sub bagheta lui Alessandrescu şi a lui Socor, pe care te rog să-i saluţi cordial.

Concertele erau salvate! Obţinusem pentru instituţie o economie a cărei cifră ne face astăzi să zîmbim, de aceea o şi menţionez: era vorba de... patru miliarde de lei.

Două săptămîni mai tîrziu, Thibaud şi pianistul olandez Marinus Flipse, acompaniatorul său, se aflau la Athénée Palace. La marea mea nedumerire că nu venise cu Tasso Janopoulo, după o frumoasă colaborare de peste douăzeci şi cinci de ani, Thibaud mi-a explicat:

— Tasso m-a lăsat în pană cu puţin înainte de turneul din Statele Unite, primul meu turneu american de după război, pentru că nu vroia să lipsească de la premiera din Londra a unui spectacol muzical în care apărea nepotul său, cîntăreţul de muzică uşoară Georges Guétary, pe care-l adora. În treacăt fie spus, eu sînt cel care, la insistenţele lui Tasso, l-am recomandat pe Guétary caselor de discuri şi de film, ajutîndu-l să devină „vedetă". Am toată preţuirea pentru sentimentele dintre unchi şi nepot, dar a fost imposibil să schimb datele turneului. Am recurs atunci la ajutorul eminentului pianist şi acompaniator Flipse, iată-l, cu care mă înţeleg de minune.

Vorbind despre acompaniatori, Thibaud şi-a amintit cu plăcere de Ion Filionescu şi de excelenta lor colaborare cu ocazia unui turneu pe care îl efectuaseră împreună, în Turcia şi Grecia; reîn-

tîlnirea lor la București a fost cu adevărat emoționantă.

Concertele marelui violonist francez erau așteptate cu mult interes și, mai ales, cu nerăbdarea pe care ți-o dă bucuria revederii unui vechi prieten. El era primul din favoriții publicului bucureștean care revenea în fața lui după război. E drept că Oistrah și Menuhin cîntaseră la București cu un an înaintea lui Thibaud, dar pe atunci ei erau aici cunoștințe mai noi. Seria concertelor se deschidea cu un recital, în programul căruia figurau, între altele : Ciacona de Vitali, Concertul nr. 3 în sol major de Mozart, cîteva piese mici între care Dansurile spaniole de de Falla și, în încheiere, Sonata de César Franck. Au urmat două concerte cu orchestră, cuprinzînd : Concertul în la major de Bach, cel de Beethoven, cel de Brahms, Concertul nr. 5 de Mozart și Simfonia spaniolă de Lalo.

Freamătul din sală în seara primului concert traducea încărcătura nervoasă de care erau stăpîniți spectatorii și dorința de a-și manifesta dragostea față de distinsul oaspete, solul artei franceze și universale, electriza atmosfera așteptării. Petre Iosif, directorul muzical al Radio-ului și cu mine ne plimbam agitați pe podiumul Ateneului, în spatele celor două perdele ale cortinei și ne uitam mereu la ceas. La ora fixată, cînd recuziterul de serviciu a îndepărtat puțin perdelele, ca artistul să poată intra în scenă, furtuna aplauzelor s-a dezlănțuit și a ținut minute în șir. Cine ar fi putut stabili o ierarhie a motivelor care să justifice mai bine amploarea manifestației la care asistam ? Cine era aplaudat în primul rînd ? Marele violonist ? Bunul și nedezmințitul prieten al lui Enescu și al Româ-

niei ? Era un semn de respect și compasiune pentru tatăl care-și pierduse fiul în războiul abia terminat ? Sau admirația și stima pentru patriotismul și demnitatea artistului care a rămas tot timpul în Franța, unde, la un moment dat, nu a avut voie să cînte nicăieri, pe nici o scenă, deoarece era căsătorit cu o neariană ? Vădit emoționat, zîmbind ușor și căutînd să se reculeagă, artistul a atacat prima piesă din concert. Cu silueta lui zveltă și distinsă, cu eleganța ținutei și a gestului, cu aceeași artă greu de egalat.

Săptămîna cît a stat Thibaud la București a trecut repede, marcată fiind de o conferință de presă la direcția Radio, cu care ocazie a ținut să repete cît de mult se simte legat de poporul român, încă de la primele lui vizite în țară, și cît de mult îl iubește ; apoi un ceai cu cîțiva cunoscuți la Athénée Palace, cîteva tîrguieli — o ie splendidă pentru Mamita, adică doamna Thibaud, cîteva păpuși în costume folclorice pentru nepoțica Touffe-touffe, cea cu o buclă rebelă în mijlocul frunții și care îl încurca mereu pe bunicul ei întrebîndu-l dacă și de ce este el „illustre" ? Apoi... repetiții, repetiții și iar repetiții. Instrumentiștii orchestrei Radio așteptau cu nerăbdare și încîntare pauzele, pe care Thibaud le petrecea în mijlocul lor, discutînd probleme de interpretare, răspunzînd la întrebări, povestind întîmplări hazlii din timpul turneelor.

După ultimul concert, un grup restrîns am stabilit să luăm masa cu oaspeții noștri în sala mică a restaurantului Athénée Palace, din vechea clădire, sală în care se intra din holul ascensoarelor și unde domnea o atmosferă mai intimă. Ne aflam în jurul unei mese, încă sub impresia farmecului muzicii

ascultate și a ovațiilor care încheiaseră ciclul de concerte, maestrul Alfred Alessandrescu, Emanoil Ciomac, Petre Iosif, Matei Socor, cu soțiile, noi doi și cîteva persoane de la ambasada Franței, prieteni ai maestrului. Thibaud, bine dispus, era plin de vervă, captivant, spiritual, știind să povestească dar să și asculte, cum numai oamenii mari pot să o facă. S-au depănat amintiri, s-au abordat subiecte serioase, s-au făcut confidențe, s-au povestit anecdote... Deși ne propusesem să nu stăm decît două-trei ore, pentru a le da posibilitatea să doarmă puțin înainte de a se îmbarca în avionul de Paris care pleca a doua zi la opt, masa s-a prelungit pînă în zori. A fost o noapte albă, de neuitat, ultima petrecută de Jacques Thibaud la noi.

Era impresionant interesul cu care Thibaud cerea cît mai multe amănunte despre felul cum ne-am dus viața în timpul războiului; vroia să afle detalii ale luptei de rezistență a poporului nostru și în general ale estului Europei, despre eroismul și patriotismul care au adus una din contribuțiile cu greutate în distrugerea hidrei naziste. Apoi, în mod firesc, discuția a trecut la perioada neagră a ocupării Parisului.

— A fost o epocă îngrozitoare, — spunea Thibaud. Ani grei de pierderi de vieți omenești, de lipsuri, de umilințe. Deși la început aveam voie să dau concerte, o făceam destul de rar din cauza nenumăratelor aprobări pe care trebuia să le cer ocupantului, mai ales cînd era vorba de zona liberă; însă fiindu-mi permis să primesc pachete din străinătate, o vară a soției mele, nevasta violoncelistului Gregor Piatigorsky, ne trimitea cu regularitate alimente, dar mai ales cafea și țigări. Un

formidabil curent al rezistenţei şi abnegaţiei genera acţiuni eroice, de la cele mai simple, de persiflare a duşmanului, pînă la sacrificiul suprem. Cetăţenii Parisului circulau pe străzi fluierînd cu dezinvoltură aparentă vinieta muzicală a emisiunilor franceze de rezistenţă „Franţa liberă" de la Radio Londra, al cărei text, rezumînd situaţia oraşului sub ocupaţia nazistă, era „Radio Paris ment, Radio Paris ment..." Tot aşa îi făceau să turbeze pe hitlerişti rebusurile faimoaselor „mesaje personale" transmise de posturile de radio prietene. Da, da, rezistenţa franceză este un interminabil şir de acţiuni îndrăzneţe, de patriotism, de curaj, de generozitate, o felie de istorie care va fi întotdeauna prilej de mîndrie şi recunoştinţă pentru toţi eroii căzuţi şi supravieţuitori ai acestui coşmar.

Mănucă Ciomac, curtenitor şi cu vorbirea-i îngrijită, îşi scoase pentru o clipă nelipsita pipă dintre dinţi şi, graseind parcă mai tare ca de obicei, puţin grijuliu să nu rănească o prietenie pe care o ştia foarte veche, interveni totuşi :

— Cu atît mai de neînţeles găsesc că a fost comportarea lui Alfred Cortot în acest timp. Un om atît de sensibil şi de cinstit cu muzica pe care o face, un om în care lumea întreagă saluta nu numai o personalitate artistică ci şi pe un mare francez, să nu simtă nevoia de a lua o atitudine făţiş dezaprobatoare faţă de duşmanul care îi invadase ţara !? Cred că manifestaţia ostilă care i s-a făcut la primul concert pe care l-a dat după război în sala Gaveau, la Paris, a fost o lecţie aspră pentru el.

Pe faţa lui Thibaud a trecut o umbră, se simţea că era încă afectat.

— Văd că sînteți informați despre unul din episoadele întunecate pentru mine, ca francez și ca vechi admirator al artei lui Cortot. Într-adevăr, lecția a fost dură pentru el. M-am gîndit de multe ori dacă pasiunea lui pentru marile nume ale muzicii germane, Schumann, Brahms, Wagner — știți că a fost un timp corepetitor la festivalurile de la Bayreuth și a montat și dirijat pentru prima oară la Opera Mare din Paris *Amurgul zeilor* — nu a trecut din nebăgare de seamă, poet cum este, asupra a tot ce e german? Asta ar fi, poate, o oarecare explicație. Astăzi, Cortot se află în Elveția și sînt convins că artistul care a fost și rămîne el, va reuși să arunce, încetul cu încetul, cît mai în umbră amintirile triste...

À-propos de amintiri... Nu voi putea uita niciodată orele de înălțare sufletească ale colaborării noastre, a lui Cortot și a mea, sau cele în trei — cu prietenul nostru comun, cel pe care-l numeam „notre roi à nous tous" — Pablo Casals. Cu Cortot sînt legat din anii studenției, a primelor ieșiri în public, a primelor nădejdi și visuri de artiști în devenire. Și tot de atunci, cu George Enescu. Probabil că știți, dar îmi face enormă plăcere să povestesc, că primele sale două sonate pentru vioară și pian le-a cîntat cu noi: cea dintîi ca violonist, cu Cortot la pian, la sfîrșitul secolului 19, ca să spunem adevărul! Iar a doua, dedicată mie, și sînt și acum la fel de mîndru de acest lucru cum eram pe atunci — compozitorul la pian, eu fiind, bineînțeles, la vioară. Cred că asta s-a întîmplat chiar la începutul secolului douăzeci! Parcă a fost ieri! De atunci am făcut muzică, am oficiat aș spune, în doi, în trei, în patru, ori de cîte ori și oriunde

ne puteam sincroniza timpul liber, fiind din ce în ce mai ocupaţi cu călătorii şi concerte, deceniu după deceniu. Înţelegerea noastră artistică era perfectă, ne desfătam în descoperirea comorilor ascunse în partituri, ne cultivam, ne îmbogăţeam repertoriile, independent de faptul că ne pregăteam pentru apariţii în public sau că o făceam pentru propria noastră bucurie. Casals era principalul animator: bonom dar exigent, cu uluitoarea sa artă fără limite şi inima lui largă, înflăcărat şi sobru, „Pablissimo" ne dădea cele mai mari emoţii artistice. De neuitat îmi vor rămîne şi momentele „nemuzicale" ale întîlnirilor noastre, schimbul de impresii despre locurile pe unde concertasem, comentarii, curiozităţi. Casals, încîntător, nu pierdea prilejul de a-l tachina pe Cortot-latifundiarul, proprietar al Cortoşimei, o mică insulă vulcanică, nepopulată, pe care Cortot o primise în dar cu prilejul unui turneu în Japonia, probabil datorită mai ales numelui ei... se pare că Cortoşima înseamnă în limba japoneză „Insula poetului".

— Ce părere aveţi, Maître Thibaud — se interesă cineva dintre comeseni, există deja reprezentanţi ai tinerei generaţii cărora le întrevedeţi cariere artistice interesante?

— Cum să nu! Dacă aş aminti doar pe extrem de talentatul violoncelist Paul Tortelier, de cele două foarte interesante Monique: Monique Haas şi Monique de la Bruchollerie, de fabuloasa violonistă Ginette Neveu, care a fost eleva mea, ca şi tot atît de dotata compatrioată a dumneavoastră, Lola Bobescu. De notat că amîndouă au studiat şi cu Enescu. Apoi Isaac Stern, Henryk Szeryng... Şi mai sînt, mai sînt...

Cineva a păşit cu mult tact în delicatul domeniu al marilor violonişti colegi de generaţie cu Thibaud. După ce a avut cele mai frumoase aprecieri pentru toţi, interlocutorul nostru s-a oprit mai mult asupra lui Fritz Kreisler pe care îl socotea, alături de Enescu, în capul listei.

— Şi cu Kreisler se mai întîmplă ceva ce iese cu totul din comun — spunea Thibaud în continuare — remarcabila unanimitate de succes obţinută de el în orice punct de pe glob. Este unul din puţinii violonişti de astăzi care reuşeşte această performanţă, deoarece există, oricît ar părea de curios, o anumită geografie a gusturilor publicului, ca să spun aşa, a preferinţelor sale. Se pot observa şi fluctuaţiuni în această direcţie, unele pe cît de inexplicabile pe atît de interesante. Cel mai constant este publicul londonez, la care schimbările de gust sînt abia perceptibile, conservatorismul englez se manifestă din plin faţă de marile lui simpatii. Îmi amintesc că o Nelly Melba, un Şaliapin sau alţi mulţi artişti care, depăşind o anumită vîrstă ezitau să se mai afişeze pe unele scene, se prezentau fără asemenea griji la Londra, siguri că vor reîntîlni aici stima şi aprecierea dintotdeauna. Vă asigur că n-ar fi făcut acest lucru nici în faţa vienezilor, nici în faţa parizienilor...

— Ooo, publicul parizian, capriciosul, exigentul public parizian, care îşi manifestă cu mult temperament şi fără menajamente nemulţumirea faţă de compozitorii sau interpreţii care nu-l satisfac, completă amuzat Alfred Alessandrescu, adăugînd : — Am fost de faţă, în primăvara anului 1914, la un scandal dezlănţuit cu prilejul prezentării unei Suite simfonice din baletul lui Stravinsky *Sacre du prin-*

temps. Mă aflam la Paris de cîteva luni și mă dusesem să-l ascult pe Enescu într-un concert de Mozart. În același program figura și Suita buclucașă. Tot timpul cît a durat execuția ei s-a fluierat, s-a bătut din picioare, s-a strigat „jos cu Stravinsky", totuși a fost cîntată pînă la sfîrșit. Se pare însă că scandalul cel mare avusese loc cu un an în urmă, la premiera baletului...

— Să-ți spun eu, dragul meu, cum s-au petrecut lucrurile atunci, rîse cu poftă Thibaud. Dețin relatarea din sursă directă, de la prietenul meu Pierre Monteux, dirijorul memorabilei premiere. Acolo n-au fost numai fluierături și proteste, ci s-au aruncat tot felul de obiecte pe scenă, iar în sală cîțiva spectatori au început să se bată între ei. Erau de față și trei importante personalități ale vieții muzicale, care-și manifestau simpatia pentru compozitor, în vreme ce Saint-Saëns a plecat trîntind ostentativ ușa. Unul din cei trei, Ravel, striga tot timpul „liniște, liniște" ; altul, se bătea cu un scandalagiu — era Florent Schmitt. Al treilea, urcat pe un fotoliu, făcea gesturi largi, cerînd să se facă tăcere pentru ca să poată spune ceva. Probabil că figura lui, barbă, frunte înaltă, ochi pătrunzători, au impresionat oarecum și vacarmul s-a potolit pentru cîteva momente. Domnul cocoțat pe fotoliu a arătat că nu e posibil, nu e logic să condamni o lucrare înainte de a o asculta... Sigur că dacă nu-ți place, ești liber să o fluieri. Diplomația celui cu fruntea luminoasă a potolit spiritele. Publicul și-a reluat locurile, Nijinsky — celebrul balerin și protagonist al serii a fost readus cu greu în scenă, mai mult mort decît viu de spaimă, iar spectacolul s-a

putut juca pînă la capăt. Știți cine era domnul cu barbă ? Claude Debussy !

— Cît despre Stravinsky... reveni maestrul Alfred, el a devenit mai discutat, mai cunoscut, mai celebru.

— A-propos de celebritatea lui Stravinsky, să vă spun ce „omagiu" a primit el din partea unui gazetar spaniol — reluă grăbit cuvîntul Thibaud, bucuros că poate intra în domeniul anecdotelor. Compozitorul avea de dirijat într-un oraș din Spania un concert cu opere proprii. La sosire a fost întîmpinat de numeroși admiratori și de reprezentanți ai presei de specialitate. Un ziarist mai tinerel, mai înfipt, se apropie de distinsul oaspete și, ținînd să-i fie agreabil, îi spuse la un moment dat : „Nici nu vă închipuiți ce iubit sînteți, maestre, de publicul nostru. Nici nu știți ce repede se vînd la noi biletele cînd se reprezintă formidabila dumneavoastră capodoperă *Cneazul Igor*, cu formidabilele dansuri polovțiene !"... Dar nu a mai continuat. Cu o privire ucigașă și cu cîteva vorbe apăsate Stravinsky i-a făcut zelosului „admirator" o usturătoare inițiere în istoria muzicii, obligîndu-l la o imediată dispariție din cîmpul lui vizual.

Într-adevăr, — continuă Thibaud, popularitatea lui Stravinsky luase proporții, multă lume cunoscîndu-i mai ales numele și mai puțin opera. În legătură cu aceasta îmi amintesc de o întîmplare cu Arthur Rubinstein. Marele pianist evita să participe, în cursul lungilor sale turnee, la diverse serate obositoare, protocolare, care îi răpeau multe ore de odihnă sau de studiu. Aflîndu-se într-o zi la Roma, nu a putut refuza totuși invitația guvernului italian de a participa la un dineu oficial dat

cu prilejul sărbătorii naționale. Seara, în frac, cu Aniella la braț, Rubinstein se afla la impunătoarea ușă ce da în salon — cînd vocea sonoră a maestrului de ceremonie anunță : „Doamnelor și Domnilor, am deosebita plăcere să anunț pe doamna și domnul Igor Stravinsky"... După o clipă de ezitare, soții Rubinstein pășeau zîmbitori în salonul de festivități, dînd mîna cu cei de față, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat. Erau singurii care nu păreau jenați de neplăcuta confuzie, peste care au trecut cu multă diplomație.

Convorbirea alunecă din nou pe făgașul luărilor de poziție ale publicului parizian, de la controversele de pe timpul lui Gluck la scandalurile din timpul primelor reprezentații wagneriene cînd, la *Lohengrin* de pildă, conducerea operei — avertizată de scandalul proiectat de antiwagnerieni — ceruse intervenția organelor de ordine, sala fiind întesată cu polițiști și cabinele cîntăreților pregătite să se transforme în celule de arest.

— Vă mai dau un amănunt picant, completă Thibaud. Direcția aflase că oponenții vor cere ca preludiile la actul unu și trei să fie înlocuite cu... *Marseilleza !*

Pe nesimțite se iviră zorile. Era cinci dimineața. La ușa salonului apăru un ospătar, venit foarte matinal la serviciu.

„Aaa, bravo, acum vom bea cafea !" — am spus cu toții ca la comandă. Și, precedată de aburul îmbietor a sosit și runda de cafele. Thibaud nu părea obosit. Se antrenase în povestirea a tot felul de întîmplări cu haz, care se succedau ca adevărate secvențe de film. Reda totul cu un neașteptat talent de mim. De pildă, pățania cu un vameș în-

căpățînat care ținea morțiș să aplice o stampilă pe Stradivarius-ul maestrului. Thibaud repeta convorbirea, însoțind-o cu expresia fețelor celor trei eroi ai „dramei", a sa, a lui Tasso Janopoulo și a vameșului, care a renunțat foarte greu la intenția sa, neînțelegînd ce putea deranja o ștampilă pusă pe o... „vechitură" !

Dar după o privire fugară pe ceas, cei doi artiști urcară totuși în camerele lor, pentru a se pregăti de plecare. La șase și jumătate portarul a anunțat sosirea a două mașini, una a Radiodifuziunii și cealaltă a Ambasadei franceze. Dar cum toți cei prezenți doreau să-l conducă pe artist la aeroport, s-a mai luat un taxi și am plecat cu toții spre Băneasa. Era șapte și ceva cînd oaspeții și-au luat rămas bun de la toată lumea. Pe noi doi, Thibaud ne-a îmbrățișat părintește și ne-a spus :

— Nu uitați, dragi copii, că Mamita și cu mine așteptăm de mult să ne vizitați, la Paris. Veniți cît mai repede !

Apoi, alert și zîmbitor, cu pălăria pusă „à la Thibaud" — puțin pe ceafă și cu borul lăsat într-o parte — se îndreptă cu însoțitorul său spre pasărea argintie care strălucea în soare, decolînd exact la ora opt și pierzîndu-se repede în seninul albastru. Cine putea să-și închipuie că-l văzusem pentru ultima oară pe marele artist, pe marele nostru prieten Jacques Thibaud ?!

Cîțiva ani mai tîrziu, în 1953 : posturile de radio din lumea întreagă anunțau cu consternare tragedia. Cu o pasăre a întunericului de data aceasta, Thibaud plecase la Saigon pentru un lung turneu de concerte, însoțit de nora sa iubită și de un

tînăr pianist şi compozitor. Decolaseră din Paris la unsprezece noaptea, iar în jurul orei unu avionul s-a ciocnit de un vîrf de munte, explodînd în aer şi carbonizîndu-şi absolut toţi pasagerii.

Chiar şi acum, revăzînd aceste rînduri, ne cutremură acelaşi fior de gheaţă şi ne revin în ureche cînd sunetul viorii sale, cînd rîsul său, cînd bonomia, cînd ultimele cuvinte pe care le-am auzit de la el :

— Et surtout, mes enfants, n'oubliez pas que Mamita et moi...

POPASURI

VIENA

Am descins în capitala Austriei în toamna anului 1927 cu un scop bine precizat: la dorința familiei mele, care spera să facă din mine un om de cifre, urma să mă înscriu la Academia Comercială din acest oraș, cu titlul ei complet: „Hochschule für Welthandel".

Credeam că știu ce înseamnă Viena, deoarece mai pigulisem cîte ceva din renumitele ei atracții în scurte vizite anterioare făcute cu părinții, mă plimbasem pe Ring, în Prater și în Grinzing, fusesem de cîteva ori la teatru, la operă și operetă, admirasem măreția Stefansturm-ului — „Stefl" cum îl alintă familiar vienezii; mă mai documentasem și prin consultarea cîte unui ghid, dar constatam acum că acest sistem de cunoaștere nu se poate aplica orașului *Dunării albastre*.

Ghidul nu spune nimic de atmosfera impregnată de un suflu specific de „Gemütlichkeit", termen intraductibil ca și „dorul" nostru, un fel de desfătare deconectantă, cel mai ușor de găsit în cafeneaua vieneză. Ghidul nu spune nimic nici despre unicele, mai ales pe vremea aceea, cabarete vieneze —

„Kleinkunstbühnen", în traducere literală ar însemna „scene pentru artă mică" — dar arta era și acolo mare, doar scena propriu-zisă era uneori cu adevărat foarte mică, nu se putea compara cu impunătoarele edificii dedicate spectacolelor de anvergură.

S-a scris și se va mai scrie, probabil, despre cafeneaua vieneză, despre vizitatorii ei. Dimineața erai sigur că găsești artiști, dornici să comenteze spectacolele serii anterioare, în fața unui „Kapuziner" cu frișcă renumit peste mări și țări; răsunau observații caustice și vorbe de duh, discuțiile înflăcărate ale specialiștilor atrăgînd remarci frapant de „la zi" ale ospătarilor. Era un lucru obișnuit la Viena că majoritatea chelnerilor, șoferilor de taxi, a frizerilor, a birjarilor de „Fiaker" erau la curent cu ultima montare a operei, cu indispoziția tenorului X, care a distonat nu știu în ce arie, cunoșteau repertoriile, știind cine și chiar „cum" joacă, sau cîntă, sau dansează... Din tabloul de după-amiază al cafenelei nu lipsea un cuconet elegant, vorbăreț, care etala discuții mondene concomitent cu deliciul unei „Linzer" sau „Sacher-Torte".

Nici un ghid nu-ți vorbea despre panourile publicitare cilindrice care împînzeau străzile și a căror simplă consultare putea să te scoată din minți. Ele exercitau asupra mea o forță magnetică și abia prideam să absorb afișele tuturor concertelor și spectacolelor pe care le anunțau. Nu era de ales, totul trebuia văzut.

Așa stînd lucrurile, am decis că îmi ajungea diploma obținută cu un an în urmă la o altă Academie comercială și că trebuie să acord întîietate prezenței mele la spectacole, transformînd în facul-

tativă prezența la cursurile de la Hochschule. Înainte de prînz eram foarte prins cu alergăturile și cozile pentru obținerea unui bilet de intrare, mai ales la operă și la concerte. Am înlocuit repede orele de contabilitate și de operațiuni bancare cu extrem de interesante cursuri de istorie a muzicii, și orele de matematici și discipline financiare cu vizitarea muzeelor și a importantelor minunății arhitectonice ale orașului.

Găsisem la Hochschule un prieten din București, mai studios decît mine, cu care mă întîlneam în fiecare sîmbătă, el îmi povestea cîte ceva de la facultate, eu îl informam despre viața artistică, și stabileam din timp spectacolele pe care doream să le vedem împreună. Dar care mai întîi? Marile recitaluri se țineau lanț, iar concertele celor două mari formații simfonice, Wiener Philharmoniker și Wiener Sinfoniker, fiecare din ele cu dirijori și soliști de renume, de multe ori se suprapuneau. Era nevoie de abilitate, de strategie; ca să pierd cît mai puțin, mă duceam la unele repetiții. Nu am izbutit să obțin un abonament la un ciclu de concerte dirijat de Furtwängler, dar la cîteva concerte izolate tot am asistat, și iată cum: cînd îmi apărea cîte o corespondență artistică în ziarul *Rampa* la București primeam la Viena cîteva exemplare. O astfel de gazetă, ținută în mod ostentativ în fața ochilor cerberilor de la intrare îmi servea întotdeauna mai bine decît o legitimație. Scopul merita eforturile, și pe cele financiare, care nu erau de trecut cu vederea, și de fus orar dat peste cap, cozile la bilete se formau încă de cu noapte în fața ghișeelor, — dacă nu erai „punctual" te trezeai la galeria a patra la Burgtheater sau la

„Stehplätze", locurile în picioare, la operă. Cînd mă vedeam în sală, respiram, în sfîrşit, uşurat. Căutam să mă pun imediat în atmosferă, ca să pot absorbi spectacolul cu ochii şi cu urechile, cu mintea şi cu toţi porii. Sălile de concert şi de teatru îmi deveneau din ce în ce mai familiare, fiecare din ele avea un fluid specific, ce te învăluia sporindu-ţi emoţia şi satisfacţia estetică.

Despre Burgtheater, Teatrul Naţional, ca şi despre Staatsoper, Opera de Stat, nu se poate vorbi numai ca despre instituţii de cultură, nici chiar numai ca despre fermecătoare simboluri ale Vienei ca matcă a teatrului şi muzicii. Ele sînt totodată adevărate bijuterii arhitectonice, datînd din a doua jumătate a secolului trecut, cînd edilii oraşului au realizat modernizarea urbanistică a centrului lui, axîndu-l pe noul bulevard circular, Ringstrasse, şi dotîndu-l cu construcţii impunătoare, bogat împodobite în stilul vienez al epocii — aci trebuie neapărat citată şi primăria — neprecupeţind cheltuielile şi timpul, intuind că pun temelia unor valori de referire pe plan mondial.

Situat în plin centrul Vienei, chiar în faţa primăriei, Burgtheater frapează de la început prin opulenţa decoraţiei plastice a exteriorului său, semnată de renumiţi sculptori şi arhitecţi ai timpului: sute de statui reprezentînd poeţi şi autori dramatici din patrimoniul universal, figuri şi scene din mitologia greacă şi germană, perechi celebre, simboluri antagonice ca eroism-egoism sau dragoste-ură, tipuri — sentimentala, naiva, tiranul, chefliul, personaje cunoscute din poezia clasică şi romantică, din dramaturgia mondială — Fedra, Falstaff, Don Juan; o infinitate de genii înaripate,

nimfe, zeițe, centauri, încadrează înaltele ferestre boltite îmbrăcînd literalmente pereții fastuosului edificiu, a cărui fațadă se întinde pe aproape 140 de metri.

Odată intrat în clădire, te afli într-un muzeu al teatrului și al artei dramatice, de la începuturile cu improvizatorii antici, mimii, mitul lui Thespios și cultul lui Apollo, pînă în timpurile moderne. Cele două scări monumentale care conduc spre sală, largi, cu splendide candelabre și covoare adînci, au plafoanele pictate cu scene mitologice intrate în dramaturgie, și cu vederi ale unor celebre teatre ale lumii, ca Teatrul lui Dionisos din Atena, Globe Theater din Londra, Teatrul din Taormina, Teatrul lui Molière cu o scenă din *Bolnavul închipuit* în care poate fi recunoscut chiar autorul-actor în rolul titular. Pereții laterali ai scărilor au nișe în care se află statui ale marilor actori din lumea întreagă și din toate timpurile, serie completată cu busturi ale interpreților, autorilor și directorilor Burgtheaterului.

Galeria personalităților teatrale se prelungește și în elegantul foaier, nu prea lat, cu o linie ușor arcuită, luminat de ferestrele înalte care se văd de pe Ring. E interesant de notat că un loc important, în întreaga decorație despre care am putut da doar cîteva note fugare, un loc special, se acordă și figurii popularului Păcală vienez, Hanswurst, reprezentat în diferite ipostaze cu tot arsenalul lui caracteristic.

Sala propriu-zisă, în care predomină în combinații pline de gust culorile preferate ale stilului construcțiilor din acea vreme — ivoriu, roșu și auriu — cuprinde, socotind și cele cam două sute

de locuri în picioare, 1 500 de spectatori. E paradoxal că, la această mărime, atmosfera nu e nici glacială, nici încorsetată. Spun asta în pofida unei mici întîmplări, care m-a amuzat mult: spectator proaspăt, cunoscînd însă bine molcomul dialect vienez, am ţinut să fiu agreabil zîmbitorului şi amabilului plasator, întrebîndu-l ceva în dialect. Politicos, dar ceva mai rigid, galonatul membru al instituţiei mi-a răspuns în germana cea mai elevată cu putinţă, lăsîndu-mă să trag singur concluzia că eram acolo ca să asist la un spectacol de înaltă ţinută.

Burgtheaterul s-a deschis în anul 1888, cînd şi la Bucureşti se inaugurase, numai cu cîteva luni în urmă, Ateneul Român. Era prima instituţie de pe Ring iluminată cu electricitate şi se pare că reprezentaţia a intrat în analele oraşului ca un eveniment de neuitat.

Mi-e imposibil să enumăr tot ce am văzut pe această scenă, dar, indiferent dacă era vorba de clasici sau de moderni, fie că era un *Peer Gynt* de Ibsen, un *Faust* (ambele părţi) şi *Ifigenia din Taurida* de Goethe, *Mincinosul* lui Goldoni, *Tînărul Medardus* de Arthur Schnitzler, sau *Hamlet* de Shakespeare, spectacolele îţi lăsau întotdeauna sentimentul desăvîrşirii. Plecai însă cu un uşor regret: acela de a nu-ţi fi putut exprima întreaga admiraţie şi preţuire, faţă de respectivii protagonişti, pentru toată arta lor actoricească şi dăruirea lor. Tradiţia teatrului nu permitea ca, după lăsarea de cortină de la sfîrşitul piesei, ea să mai fie ridicată — oricît ar fi durat aplauzele publicului, şi nu permitea nici artiştilor să apară la rampă. Nu de mult am citit o notiţă într-un ziar vienez, anun-

ţînd că prestigioasa instituţie renunţase la această interdicţie.

Dar teatrul vienez nu înseamnă numai Burgtheater. Actorii de aici puteau fi văzuţi şi la Akademietheater, studioul Burgului, o sală de cîteva sute de locuri, plasată în alt sector al Ringului, în clădirea imensă a Konzerthaus-ului, în compania mai multor săli de concert ale oraşului. Fără a avea un caracter de exclusivitate, repertoriul acestui teatru includea mai mult autori moderni, sau unele spectacole experimentale. M-au încîntat aici două piese care au făcut o carieră îndelungată — *Şoarece de biserică* de Laszlo Fodor şi *Jocul în castel* de Franz Molnar. Era apoi intimul, deşi nu micul Theater in der Josefstadt, teatrul lui Max Reinhardt, unde, sub girul genialului regizor, au ieşit în lume noi autori şi noi actori, între alţii şi cei patru Timmigi, tatăl cu doi fii şi o fiică, Helene, devenită mai tîrziu soţia lui Reinhardt. Am văzut aici, între multe altele, şi *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni, jucată cu vervă şi într-un ritm îndrăcit. Reinhardt folosea aici ideea, de multe ori pusă în practică şi la noi de către elevul său Soare Z. Soare, de a monta pe scenă un decor care reprezenta de fapt o prelungire a sălii, cu tapiseria, candelabrele şi lojile, bineînţeles ocupate de figuranţi, dînd astfel impresia că spectacolul are loc în mijlocul sălii, în mijlocul spectatorilor, alternanţa locurilor unde se desfăşoară acţiunea fiind marcată prin schimbări de paravane, scoase sau aduse de figuranţi costumaţi la fel cu toate personajele.

La sfîrșitul anilor douăzeci, patru teatre de operetă își desfășurau, zilnic, cu săli arhipline, activitatea. La Karltheater, continua să urce vertiginos treptele celebrității prolificul Robert Stolz, la Raimundtheater *Calul bălan* al cvartetului de compozitori Benatzky-Stolz-Gilbert-Granichstaedten se afla în cursă de întrecere cu cel mai nou „musical" din import american — *No, no, Nanette* al lui Youmans, cu șlagăre, cu ritm sincopat, printre ele atît de mult cîntatul și astăzi *Tee for two*. A patra scenă era Theater an der Wien, cea mai veche dintre toate, după cîte știu; era și ea o scenă de renume mondial a Vienei pe care, în unele perioade, s-au reprezentat și spectacole de teatru și de operă, ca și concerte, cum au fost unele din „Academiile" beethoveniene.

De cîte ori intram aici, în această clădire veche, datînd de prin 1801, cu zidurile groase marcate de patina vremii, mă cuprindea curiozitatea de a cunoaște cît de multe amănunte din trecutul ei răsunător, de a-i cerceta arhiva, pe care o știam foarte bogată. Din cîte citisem pînă atunci, încercam să-mi închipui cum au decurs acele evenimente artistice care intraseră în istoria muzicii. Mi-l închipuiam pe Beethoven, dirijînd sau străduindu-se să audă primele audiții ale unora din simfoniile sale. Mă vedeam spectator, alături de ofițeri francezi din armata lui Napoleon care tocmai cotropise Viena, la prima prezentare a operei *Fidelio*, public care, descoperind mesajul revoluționar pentru libertate al lucrării, a primit-o glacial, provocînd căderea ei. Ocazia mult dorită de mine s-a ivit pe neașteptate.

Am fost prezentat bibliotecarului teatrului, un om care se apropia alert de șaptezeci, de o mobilitate tinerească, exponent autentic al amabilității vieneze, mereu dispus să glumească, erudit, încîntat să-și poată împărtăși comori din zăcămintele de aur ale unei memorii de invidiat. Observînd aviditatea cu care îi sorbeam destăinuirile, domnul Alois m-a invitat într-o seară la o șuetă prelungită în sanctuarul său, biblioteca. A constatat cu satisfacție că sînt „în temă" și atunci m-a plimbat puțin și prin arhivă, deschizînd dosare cu fotografii, programe, cronici, documente rarissime. A fost o seară mare pentru mine!

În policromul peisaj muzical al Vienei, concertele ocupau, prin numărul și varietatea lor, un loc important. Un recital al pianistului Emil Sauer, sau o seară de sonate de pian de Beethoven susținută de Wilhelm Backhaus trebuiau ascultate la fața locului. Dar recitalele vocale?! Neuitate au fost serile de lieduri Elisabeth Schumann sau Leo Slezak. Abia acum am înțeles ce este liedul, acest subtil gen miniatural al artei muzicale, ce rol important au întrepătrunderea și fuziunea la cea mai înaltă temperatură a poeziei cu cîntul în crearea unui univers intim, nuanțat, de simțire, de filozofie sau de umor, și de ce reușește el cel mai bine cîntăreților cu multă experiență artistică.

Într-o dimineață, pe panourile cilindrice a apărut un afiș senzațional: „Tenorul Miguele Fleta va da un singur recital de arii de operă și cîntece populare spaniole, la Konzerthaus, în Sala mare". Sigur că m-am dus. Imensa sală, cuprinzînd cam 2 500 de spectatori, era plină pînă la ultimul loc în picioare. Niciodată n-am văzut atîtea flori primite

de un artist în timpul și la sfîrșitul concertului, mereu prelungit cu suplimente. Foarte zvelt, cu o freză bogată, trăsături ferme și vădit temperament meridional, fostul cioban de pe plaiurile Spaniei — așa îl vroia legenda romantică țesută în jurul lui —, catapultat vertiginos la rangul de celebritate mondială pe marile scene lirice, satisfăcea și publicul pretențios al Vienei nu atît prin calitatea glasului său cît, mai ales, prin măiestria de a fila sunetele în diminuendo pînă la nuanțe abia perceptibile, pe un fond de mare sensibilitate și emotivitate. Ovații speciale au stîrnit cîntecele populare spaniole, în frunte cu „Ay-Ay-Ay", lansat de el și cunoscut prin sute de mii de discuri. A trebuit să-l reia de cîteva ori, prezentîndu-l de fiecare dată în altă variantă !

Situată pe Bösendorferstrasse, în apropierea Ringului, somptuoasa clădire Musikverein este o altă podoabă a orașului. Construit în 1870 de către danezul Theofil Hansen, adept al concepției elenistice în arhitectură, căruia și Parlamentul și Bursa îi datorează linia elegantă a siluetei lor, palatul a reunit toate formațiunile artistice de prestigiu ale timpului : Gesellschaft der Musikfreunde, o asociație corală numărînd peste trei sute de membri, conservator propriu, sediul orchestrei Wiener Philharmoniker, o editură muzicală, o asociație de tineret, o importantă firmă de constructori de piane. Cea mai mare din cele trei săli de concerte pe care le are, „Sala de aur", este acum cunoscută și prin transmisiunile televizate ale Euroviziunii și Interviziunii, în întreaga Europă. Aici au loc concertele tradiționale de Anul Nou ale Filarmonicii din Viena. Trebuie adăugat că specialiștii o con-

sideră ca avînd acustica cea mai bună din lume, urmată fiind de sala Concertgebouw din Amsterdam și de Symphony Hall din Boston.

De mare interes științific sînt și colecțiile aflate la Musikverein, împărțite între arhiva, biblioteca și muzeul instituției: o bogăție de instrumente vechi, manuscrise în care se fac tot timpul descoperiri surprinzătoare, stampe, partituri originale, un pian al lui Haydn, primul cornet acustic al lui Beethoven, o infinitate de amintiri interesante; totul este atît de impresionant încît fără să-ți dai seama, îți vine să pășești prin toate încăperile numai în vîrful picioarelor. Am avut ocazia să stau de vorbă acolo cu doamna Dr. Hedwig Kraus, fosta colaboratoare a muzicologului și profesorului de origine română Eusebiu Mandycewsky, care timp de aproape patru decenii a funcționat în dificilul post de bibliotecar și arhivar al Musikverein-ului, paralel ducîndu-și bogata sa activitate editorială.

La Staatsoper, bucuria spectacolului începea din momentul cînd mă aflam în fața colonadei de la intrare. Seara, clădirea era întotdeauna luminată feeric dinspre Ring, ca și cele două fîntîni laterale, prezentînd teme antagonice: Muzica, Dansul, Bucuria și Indiferența, pe de o parte — Tristețea, Loreley, Dragostea și Răzbunarea, de cealaltă.

Intrînd în vestibulul principal, o luam încetișor pe scara largă spre foaierul primului etaj și loggia cu celebrele fresce ale lui Moritz von Schwind, nu numai renumit pictor al epocii romantice vieneze, dar unul dintre cei mai buni prieteni ai lui Schubert — reprezentînd un ciclu de momente din *Flautul fermecat*. Ce să admiri mai întîi? Nișele și arcadele ornate cu sculpturi în pia-

tră și statui de bronz, alto-reliefurile simbolizînd opera și baletul, figurile alegorice ale celor șapte arte libere, fresca plafoanelor, cele două imense oglinzi savant amplasate ?!

Sala, în formă de potcoavă, avea o capacitate de aproape trei mii de spectatori. Afară de frumusețea lustrelor și a întregii ornamentații, cu nelipsita predominanță a culorilor tradiționale — roșu, auriu, ivoriu, impresionantă era mărimea impunătoare a fosei pentru orchestră, în care puteau ședea comod peste o sută de persoane, traducînd preocuparea de a se oferi posibilitatea randamentului maxim și acestui capitol al atît de complexului act de cultură care este spectacolul liric. Aici oficia, într-un semi-anonimat vizual, Filarmonica din Viena, cu aceeași seriozitate, artă și muzicalitate, cu care se prezenta, ca vedetă, pe podiumul de concert. Am văzut aici pe cei mai importanți dirijori ai timpului : Felix Weingartner, Richard Strauss, Franz Schalk, directorul din acea vreme al instituției, figură impunătoare cu plete și barbișon albe, aducînd la pupitru și prestigiul și bunul gust al unui om de o cultură aparte, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber.

Dacă Staatsoper din Viena nu se putea mîndri, ca Scala din Milano, Opera Mare și Opéra Comique din Paris, sau ca Opera din Dresda, cu prezentarea unui mare număr de premiere mondiale, titlul de glorie îi revenea mai ales din lansarea unor voci devenite celebre ca și a unor spectacole-etalon de rafinată exigență artistică, care-i aduceau respectul și admirația lumii întregi. Între multele spectacole văzute atunci, mi s-a înfipt în memorie o *Toscă* cu Maria Jeritza, venită special

din America pentru cîteva seri, şi cu Jan Kiepura, tenorul polonez care avea să-şi tripleze numărul admiratorilor, pe calea filmului; un *Cavaler al rozelor* cu Lotte Lehmann şi Richard Mayr, creatorul mondial al lui Ochs von Lerchenau, la pupitru fiind însuşi compozitorul — „Dr. Richard Strauss", cum scria cu litere mari de tot pe afiş; un *Lohengrin* cu Leo Slezak, tenorul de origine cehă cu glasul tot atît de uriaş ca întreaga sa făptură; o *Carmen* cu Rosette Anday şi tenorul de origine engleză Alfred Piccaver, unul din marii favoriţi ai Vienei, pentru glasul lui frumos, puternic şi catifelat, şi eleganţa interpretării.

Lărgirea repertoriului, mai ales incursiunile în muzica modernă, se făceau cu prudenţă, pentru a nu aduce o cît de slabă ştirbire prestigiului casei. În 1928, direcţia Operei a făcut o excepţie senzaţională prezentînd opera lui Ernst Křenek *Jonny spielt auf* — Jonny se amuză — în care eroul titular este conducătorul unei orchestre de jazz. La vîrsta de douăzeci şi şapte de ani, compozitor şi dirijor la diferite teatre lirice din Germania, Křenek — văzînd că jazzul simfonic îşi croieşte drum sigur pe podiumul de concert, dacă ar fi să amintim numai de triumful lui George Gershwin cu a sa *Rapsodie albastră* — a intuit că vechiul repertoriu de operă ar putea fi şi el receptiv la o perfuzie cu acest element inedit. Pe un libret propriu a scris o operă cu incursiuni în muzica ritmică, aducînd pe scenă charlestonul şi bluess-ul, trucaje cinematografice şi tot felul de inovaţii ale tehnicii moderne. Succesul, în pofida cîtorva proteste, a fost imens. Lucrarea s-a bucurat şi de o montare formidabilă şi a fost preluată de zeci de scene de

operă din lume. Melodiile, căci este foarte melodioasă, se fredonau, după tradiție, pe străzile orașului, găsindu-și imediat loc și în programele nenumăratelor mici formații de café-concert din localuri, alături de dulcegele specialități ale producției autohtone. În rolul muzicantului de culoare Jonny, bas-baritonul Alfred Jerger a realizat unul din succesele importantei sale cariere. Se pare că a muncit enorm de mult pregătindu-l, căci a fost nevoit să învețe să cînte la saxofon și să dirijeze dansînd.

Volksoper, a doua scenă lirică a Vienei, instituție particulară în acea vreme, prefera să prezinte opere de mai largă accesibilitate, operă comică și chiar operetă, cu o punere în scenă extrem de îngrijită și cu forțe artistice de prim rang. Totodată Volksoper accepta și talentele tinere, încă necunoscute, facilitîndu-le notorietatea și, de multe ori, debutul la Staatsoper. Aici am văzut o *Traviata* cu Nectara de Flondor, soprana de coloratură de origine română, fiica compozitorului Tudor Flondor. Un talent scenic remarcabil, glasul strălucitor minunat condus, purtînd amprenta studiilor făcute în Italia și la Viena, i-au deschis larg porțile și la Staatsoper și în multe teatre de operă europene. După cîte știu, acum conduce o școală de canto în Statele Unite ale Americii.

Toți artiștii noștri care au trecut pe scenele Vienei au lăsat publicului și colegilor lor impresii puternice. Se vorbea elogios de Jean Athanasiu și Traian Grozăvescu, lumea fiind încă zguduită de sfîrșitul tragic al acestuia din urmă, întîmplat doar cu cîteva luni înainte de sosirea mea.

La sfîrşitul lui 1935, aflîndu-ne la Viena amîndoi de data aceasta, am putut asista, mulţumită prevederii unor buni prieteni care ne asiguraseră biletele din timp, la tradiţionalul spectacol de revelion cu *Liliacul* la Staatsoper, — una din cele mai extraordinare realizări artistice din cîte cunoscusem pînă atunci. Superlativele care se îngrămădesc în vîrful peniţei pot fi suplinite doar prin enumerarea cîtorva nume din distribuţie: Eisenstein — Richard Tauber, Frosch — Hans Moser, Franck — Willy Domgraf Fassbaender, Adela — Adele Kern, Orlowsky — Rosette Anday, Rosalinda — Margit Bokor, corul şi faimosul balet ale Operei, orchestra Filarmonică, o montare fastuoasă, la pupitru — Felix Weingartner care, primit cu urale de public, a trebuit să aştepte cu bagheta ridicată cîteva minute bune pînă la potolirea entuziasmului. Apoi, cu eleganţă, elan şi prospeţime a dat startul strălucitoarei uverturi, care a sunat de parcă nu o auzisem niciodată. Buna dispoziţie şi antrenul au trecut instantaneu de pe scenă în sală. Ţinînd ca această atmosferă să se menţină, direcţia operei a oferit în pauza mare, se pare că şi asta era în tradiţie, cîte o cupă de şampanie fiecărui spectator. E uşor de închipuit că ciocneai cu cunoscuţi şi, mai ales, cu necunoscuţi, important era să acumulezi şi să oferi cît mai multe urări; glume şi replici personale se amestecau cu frînturi adecvate din textele de curînd auzite — „de vină-i doar şampania!"

În altă pauză ne-am dus în culise, pentru a felicita pe venerabilul concertmaistru al orchestei, Arnold Rosé, o veche cunoştinţă despre care vom mai vorbi. Acolo, într-o sală de repetiţii transfor-

mată ad-hoc în salon de recepţii, am găsit reuniţi pe toţi artiştii şi instrumentiştii cărora Weingartner venise să le strîngă mîna şi să le facă urări de Anul Nou. Văzîndu-ne, după schimbul de formule de rigoare, a ţinut mult să ştie ce mai face vechiul său prieten din Bucureşti, dirijorul Egizio Massini, căruia i-a trimis salutările sale pline de amintiri frumoase.

Soneria stridentă a marcat sfîrşitul pauzei şi ne-am înapoiat în sală, pentru a gusta din plin sfîrşitul spectacolului. A doua zi ne-am întors în ţară.

*

Aşa cum se ştie, evenimentele ce au urmat după cîţiva ani au fost dintre cele mai tragice din istoria omenirii. Şi în martie 1945, cînd hoardele naziste încolţite de înfrîngere părăseau capitala Austriei, barbaria lor a lovit crunt în inima vienezilor, prin bombardarea şi incendierea falnicului edificiu al operei, distrugîndu-l aproape în întregime, aşa cum loviseră în noaptea de 24 spre 25 august 1944 în inima noastră, cînd au nimicit clădirea Teatrului Naţional din Bucureşti.

Reconstrucţia, pe acelaşi loc, a Operei din Viena a durat aproape zece ani. S-au putut repune la locurile lor multe din comorile artistice care fuseseră din timp puse la adăpost, gobelinuri, tablouri, tapiserii, cele două oglinzi mari şi, menajîndu-se tot ce s-a putut salva din ruinele edificiului istoric, a fost complet refăcută sala, modernizate toate foaierele, scena şi anexele ei fiind dotate cu toată aparatura electronică pe care tehnica modernă a inventat-o în acest scop.

Intr-o seară din noiembrie a anului 1955 stăteam cu urechile şi sufletul lipite de difuzorul aparatului de radio: Viena transmitea în lumea întreagă marea ei bucurie — inaugurarea noii clădiri a bătrînei instituţii, prima ridicare de cortină, primul spectacol în casa ei cea nouă. Ascultam înfioraţi relatările crainicilor, care povesteau, cu glasul strîns de emoţie, cum zeci de mii de cetăţeni ai oraşului, cu făclii aprinse în mîini, stau nemişcaţi în jurul clădirii şi pe toate străzile din apropiere, urmărind prin megafoanele instalate peste tot desfăşurarea evenimentului. Ascultam, împreună cu dînşii, pe comentatorii care căutau să dea cît mai multe amănunte înainte de începerea spectacolului: „Iată în loja din dreapta pe Arturo Toscanini, în cea de alături e Bruno Walter; iată-i şi pe Piccaver, pe Lotte Lehmann, pe... şi pe... şi pe..., sosiţi din toate colţurile lumii!" Şi, după cîteva minute: „Acum se sting luminile, încet, încet de tot, iar marele nostru Karl Böhm a venit la pupitru — ascultaţi aplauzele!"

Apoi, în tăcerea plină doar de bătăi de inimă, primele acorduri din *Fidelio* de Beethoven.

BERLIN, DRESDA, LEIPZIG

Dorisem cu înfocare să trăiesc în lumea fermecată a muzicii printr-o carieră pianistică temeinic pregătită. Dar medicii consultaţi mereu şi mereu pentru vederea mea deficitară m-au avertizat că, răul fiind ireversibil, la un moment dat voi fi nevoit să abandonez.

Nu mi-a fost uşor, dar tinereţea şi optimismul m-au sprijinit să lupt în alt fel, fără a schimba direcţia. Sfătuit de buni prieteni m-am decis, pentru început, să urmez seria de cursuri libere şi seminarii ale unui conservator particular din Berlin, din ale cărui prospecte constatasem multe contingenţe cu preocupările mele.

Berlinul nu-l văzusem încă, ceea ce era un punct de atracţie în plus, adăugat faptului că aveam acolo o mătuşă şi un văr cu care întreţineam strînse legături prin corespondenţă. Le-am scris imediat şi răspunsul lor prompt nu numai că îmi lăuda intenţiile, dar cuprindea şi îmbietoarea invitaţie de a locui tot timpul şederii mele la Berlin la dînşii. Era mai mult decît sperasem şi mărturisesc că au fost factorul cel mai remontant pentru mine, în

perioada dificilă pe care o traversam. Amintindu-mi de ei, îmi sîngeră sufletul de imensa durere pe care am resimţit-o în preajma izbucnirii războiului, cînd am primit de la ei o scrisoare, care avea să fie ultima : era un sfîşietor rămas bun pe care şi-l luau de la noi, căci auziseră că în curînd vor fi deportaţi într-unul din lagărele naziste de gazare ! Fără vină şi fără drept de apărare !

Pe la sfîrşitul lui august 1928 părăseam Bucureştiul şi, după vreo treizeci şi şase de ore de drum, luam primul contact cu interesanta şi mai curînd impunătoarea decît calda metropolă. Familia mea locuia în cel mai nou cartier al oraşului, aproape de cunoscutul bulevard Kurfürstendamm, cu magazinele sale elegante şi restaurantele luxoase în frunte cu „Kempinski", cu Gedächtniskirche — catedrala în stil modern, cu snobul „Café am Zoo", din preajma imensei grădini zoologice.

Berlinul celei de a treia decade a secolului nostru atinsese prin bogăţia, prin varietatea şi prin îndrăznelile vieţii sale culturale şi artistice, puncte de apogeu. Era oraşul spre care îşi îndrepta privirile o rafinată intelectualitate creatoare şi consumatoare de artă de prim rang, urmărind cu interes lansarea de noi opere şi de proaspete celebrităţi în arta interpretativă. Unul din oamenii zilei era Max Reinhardt care, în plină glorie, împărţindu-şi activitatea din Viena cu cea berlineză, conducea aici două teatre. O altă personalitate a lumii regizorale era Erwin Piscator, teoretician şi iniţiator progresist al aducerii pe scenă a evenimentului politic. Era epoca în care Bertolt Brecht şi Kurt Weill au prezentat cu un succes fantastic „Opera de trei parale".

Mulţi din actorii care jucau pe scenele Berlinului erau în acelaşi timp vedete şi ale filmului german, în mare expansiune şi el, vedete pe care le ştiam şi eu din filmele văzute la Bucureşti, ca splendida Lil Dagover, Albert Bassermann, Fritz Kortner. Mi-a făcut enormă plăcere să văd un spectacol cu *Olympia*, noua piesă a lui Franz Molnár, avînd-o ca protagonistă pe soţia sa, Lilly Darvas, alături de Otto Walburg; am admirat-o pe Elisabeth Bergner în *Ioana d'Arc* şi *Romeo şi Julietta* în compania lui Franz Lederer, pe Fritzi Massary şi foarte marele Max Pallenberg într-o strălucitoare montare a operetei lui Offenbach *Frumoasa Elena*. Pe Pallenberg l-am văzut şi într-o foarte reuşită reprezentaţie cu *Topaze* de Marcel Pagnol, sub sugestivul titlu german de *Das grosse ABC* — Marele ABC.

Cele trei teatre de operă, mereu luate cu asalt, prezentau, pe lîngă lucrările din repertoriul clasic permanent, spectacole de avangardă, ca *Wozzeck* de Alban Berg, *Aşteptare* de Schönberg, o mimodramă într-un act cu un singur personaj, *Oedipus Rex* de Stravinsky, *Cardillac* de Paul Hindemith.

Ajutat de norocul de a fi găsit în Richard Tauber, tenorul în vogă al timpului, un colaborator ideal, Franz Lehár înlocuia opereta conţilor şi a conteselor cu opereta-biografie, stabilindu-şi cartierul general la Metropol Theater. Aici am asistat la premiera operetei *Friederike*, un episod melodramatic din tinereţea lui Goethe. Nimeni n-a fost şocat de faptul că Lehár a pus pe muzică versuri ale lui Goethe, ca *Heidenröslein* — Trandafirul de cîmp, folosite şi de Schubert în splendidul său lied cu acelaşi titlu. Grosses Schauspielhaus prezenta

tot operete, însă cu montări de mare fast, cum erau grandioasele puneri în scenă ale lui Erik Charell *Calul bălan* sau *Casanova*.

Într-un teatru mai mic am văzut aşa-numita revistă de cameră de răsunător succes *Das bist du!*, adică „Acesta eşti tu, spectatorule!" a unui tînăr novator în materie de muzică uşoară, pianistul şi proaspătul compozitor Friedrich Holländer, ajuns apoi vedetă la Hollywood, care se instala cu o mică formaţie orchestrală într-un colţ al scenei, dirijînd de la pian întregul spectacol.

În două localuri din Berlin, publicul se îmbulzea la fel ca la cele mai de seamă spectacole: erau cele în care concertau două formaţii de café-concert de faimă mondială, conduse de Dajos Béla şi, respectiv, Marek Weber, ale căror discuri se epuizau în cîteva ore de la punerea lor pe piaţă. Era însă cu adevărat vorba de o muzică uşoară de un nivel care-i permitea a se numi artă, — muzicalitate distinsă, armonii inedite splendid gîndite, evitarea stridenţelor sau a efectelor dubioase. Probabil că, datorită interpretării de care s-au bucurat, multe şlagăre lansate de aceste două orchestre au străbătut cu uşurinţă deceniile, fiind preluate şi astăzi de ansamblurile simfonice de muzică uşoară, cum au fost *Jalousie*, *Ramona*, *Ich küsse Ihre Hand, Madame*.

Mai erau concertele date de duo-ul alcătuit din renumiţii pianişti şi compozitori francezi Jean Wiener şi Clément Doucet, specialişti în parafraze pe motive de arii de operă, operetă, valsuri sau improvizaţii şi obişnuind să rămînă pe scenă, la perseverenta cerere a auditoriului, mult după terminarea concertului. La fel ca şi Peter Kreuder, în

formaţie de trio — pian, baterie şi contrabas, cu piesele lui de muzică uşoară, cuceritor ritmate şi extrem de relaxante, şi prin faptul că erau tot timpul cîntate aproape în surdină.

Recitalele şi concertele de muzică de cameră se ţineau la „Beethovensaal" şi la „Singakademie", iar cele de largă respiraţie ca şi cele simfonice, la „Philharmoniesaal", dirijate fiind de Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Oscar Fried sau Otto Klemperer.

Succinta schiţă a Berlinului cultural şi de agrement creionată pînă acum are nevoie de o completare. Mă refer la o foarte interesantă iniţiativă a municipalităţii oraşului şi anume, aceea de a reuni într-o imensă clădire cu multe etaje din centrul Berlinului „reprezentanţe" folclorice — muzică, dans, costum, decoraţie şi gastronomie, — ale diverselor regiuni ale ţării şi ale multor ţări străine, sub denumirea de „Haus Vaterland", Casa Patriei. E lesne de închipuit ce forfotă domnea peste tot, zi şi noapte. Era o expoziţie vie, minuţios studiată, îngrijită, elegantă, împărţită pe săli-restaurant cu denumiri corespunzătoare : rusă, românească, franceză, maghiară, spaniolă. Un adevărat labirint, o emulaţie între echipe de dansuri, ţambale, balalaici, naiuri, tamburine, clarinete şi vinurile cele mai alese. Buna dispoziţie domnea peste tot şi, în pofida luxului, care era şi el aici de-al casei, preţurile erau foarte accesibile şi serviciul ireproşabil. Dacă fugeai de gălăgie, te puteai retrage în micul şi tihnitul salon turcesc, discret luminat, cu covoare moi şi divane joase pline de perne. Aici puteai sorbi pe îndelete o „turcească" autentică, fabricată şi servită de un bătrîn cafegiu, cu fes bi-

neînţeles, în fum de narghilea, menită să-i trezească din somn pe cei adormiţi, sau să-i îmbie la visare pe cei treji. Foarte cercetată era imensa sală a Rinului unde, pe o scenă adîncă, izolată de sală printr-un geam mare, era plantată o vie cu butuci adevăraţi, scăldată în soare, pe malul Rinului. Se vedeau şi vaporaşe alunecînd pe apă. La fiecare oră, cerul se întuneca şi, în bubuituri de tunet, se pornea o ploaie torenţială de cîteva minute, după care ieşea din nou soarele. Şi din nou pornea zumzetul exclamaţiilor şi al comentariilor, făcute în toate limbile pămîntului.

Înarmat cu o documentaţie bogată, am vizitat şi Dresda, într-o scurtă excursie, de numai două zile, pe care mi-o puteam permite. După o călătorie de două ore cu trenul, coboram în splendidul oraş de pe Elba, cu atmosfera sa idilică, atît de contrastantă faţă de cea a Berlinului.

Fireşte, m-am dus întîi la faimoasa Galerie de Artă, cu picturile lui Rafael, între altele emoţionanta Madonă Sixtină, expusă singură, pe o draperie de catifea purpurie, într-o săliţă separată; minunat luminate, picturile lui Tizian, Veronese, Rembrandt, Poussin, Watteau, ale reprezentanţilor şcolii germane de pictură veche şi contemporană. Palatul Zwinger l-am „conspectat" cam în fugă. Dar am admirat îndelung, în muzeul denumit „Grünes Gewölbe", frumoasele colecţii de bijuterii şi obiecte împodobite bogat cu pietre preţioase: coroane, bastoane, sceptre, cordoane, eşarfe. Din păcate, nici în prima şi nici în a doua seară n-a fost chip să obţin un bilet la operă. Spectacolele erau

date în abonament, iar puținele locuri rămase fuseseră vîndute cu săptămîni înainte.

A doua zi am făcut o plimbare în împrejurimile orașului. Am pornit-o de dimineață, cu un tramvai, spre localitatea „Weisser Hirsch", situată pe un deal într-o pădure seculară, unde am vizitat imensul complex sanatorial de boli de nutriție, de reputație mondială. De aici, cu un trenuleț pe roți dințate, am coborît pînă pe malul Elbei, la debarcaderul din Loschwitz, de unde am luat un vaporaș pentru o legănare de două ore pe apele marelui fluviu, cu o scurtă escală pentru un pelerinaj la casa de vară a lui Weber, unde se pare că și-a petrecut el orele cele mai frumoase ale agitatei sale vieți.

„Terminat la Hosterwitz, la..." Manuscrisele multor lucrări ale lui Carl Maria von Weber, ca *Euryanthe, Der Freischütz, Invitația la dans,* se încheie cu indicația de mai sus, care precede data terminării lor ; și aceste locuri le vizitam eu acum. Hosterwitz este o mică așezare viticolă ; pe o colină se află o casă simplă cu etaj, care a servit timp de cîțiva ani ca locuință de vară a familiei compozitorului ; e construită în stil Biedermeier, în mijlocul unei grădini pline cu flori. Asta se întîmpla în perioada activității febrile a lui Weber ca director al teatrului național și al concertelor simfonice și religioase, de fapt el conducea toată viața artistică a Dresdei. La Hosterwitz, în mijlocul familiei și a numeroși musafiri întotdeauna bine primiți de ospitalierele gazde, muzicianul cu sănătatea destul de șubredă venea să se odihnească, să respire cu nesaț aerul curat, să-și mîngîie ochii cu admirarea naturii încîntătoare din jur și... să com-

pună, uneori chiar opt ore pe zi. Se povestește că, spre a parcurge cît mai repede distanța de la Hosterwitz la Dresda, Weber, ca exponent ce era al protipendadei timpului, își avea propria lui trăsură cu doi cai, a cărei viteză punea de multe ori în primejdie viața pietonilor neatenți.

Nu departe de Hosterwitz se vede și silueta elegantului castel de vară de la Pilnitz, clădit în stil de pagodă chinezească.

Cînd am coborît din vaporașul cu care mă reîntorceam spre Dresda, umbrele serii estompau întreg peisajul în acompaniamentul clipocitului liniștit al valurilor Elbei.

O dimineață însorită de duminică m-a îmbiat să părăsesc din nou Berlinul, pentru o vizită, la Potsdam. Pe peronul gării lume multă, grăbită, o agitație care trăda o întîmplare mai specială. Într-adevăr, într-un colț al peronului am zărit un grup de persoane ținînd în mînă cutii de vioară, de violoncel, de instrumente de suflat. Am aflat astfel că Filarmonica berlineză pleca și ea la Potsdam, unde avea să dea, în după-amiaza aceleeași zile, un concert sub bagheta lui Otto Klemperer. Dirijorul, cu toată severitatea lui de pomină, era foarte iubit de toți instrumentiștii; nevrînd să facă notă aparte refuzase mașina care i se pusese la dispoziție, preferînd să vină și el cu trenul. A luat loc, cu vreo trei orchestranți, chiar în compartimentul în care mă aflam și eu. Trecînd repede peste stînjeneala începutului, convorbirea animată care s-a pornit între toți cei prezenți s-a transformat ușor într-un fel de interviu luat lui Klemperer, pen-

tru a afla cît mai multe din tainele unei profesiuni atît de discutate cum este dirijatul.

Un fluierat scurt şi strident al locomotivei ne-a amintit că, peste cîteva minute, ajungeam la capătul călătoriei. Ne-am luat rămas bun din tren, căci drumurile noastre se despărţeau : muzicienii, aşteptaţi de organizatorii locali, urmau să fie duşi imediat la sala de repetiţii, iar eu — făcînd cu ochii minţii o nouă voltă inversă în ani spre a mă pune în atmosfera timpului, mă pregăteam pentru întîlnirea cu mica bijuterie a artei germane de la mijlocul veacului optsprezece, care este palatul „Sanssouci" (cu această ortografie a fost preluat din denumirea lui în limba franceză de „Sans Souci").

Însuşi numele său, care înseamnă „Fără grijă", traduce intenţia regelui Prusiei Frederic al II-lea de a-şi construi aici un refugiu intim, unde să poată scăpa din cînd în cînd de fastul curţii oficiale. Palatul este construit în stilul Rococo al timpului, are un singur etaj şi încăperi puţine, relativ nu prea mari. Se află pe o colină în terase, cinci sau şase la număr, cred, pentru plantarea viţei de vie. În general, dispoziţia camerelor şi a atenanselor, ca şi majoritatea decoraţiilor exterioare şi interioare, tind să accentueze caracterul de „conac de vie" de dimensiuni regale — al încîntătoarei clădiri. Totul trădează bunul gust, de la cariatidele care împodobesc ferestrele înalte, pînă la plafoanele pictate, stucaturile aurite pe teme mitice, sculpturile în piatră şi marmură.

Înainte de a intra în parc, ghidul ne-a arătat la colţul străzii o micuţă moară de vînt, intrată în legendă, amintindu-ne povestea pe care o ştiam din şcoală : se pare că între modestul proprietar al a-

cestei mori şi rege s-a pornit un conflict pentru terenul pe care era moara, teren de care constructorii palatului aveau nevoie. Dar morarul n-a putut fi convins în nici un chip să-şi părăsească pămîntul strămoşesc. Drept care moara a rămas intactă şi la locul ei pînă în zilele noastre! Cel puţin aşa povestesc localnicii cu mîndrie.

De la poalele colinei, palatul abia se zăreşte. Pe măsură ce urci treptele teraselor, împodobite cu statui, fîntîni arteziene şi oglinzi de apă, el devine din ce în ce mai vizibil, desfăşurat în lăţime, cu intrarea centrală arcuită, surmontată de o splendidă cupolă.

Camerele sînt legate între ele prin galerii, pline de picturi şi statui. Încăperile sînt primitoare, luminoase, calde, gîndite doar pentru desfătare şi comoditate. Candelabrele de masă şi de plafon, vazele, canapelele, fotoliile, comodele, paturile cu polog, bibliotecile, consolele cu obiecte de artă, nefiind pierdute în spaţii imense, ca în majoritatea palatelor, te lasă să te apropii de ele ca să le poţi vedea mai bine, ca să le poţi admira linia, migala şi fantezia cu care sînt încrustate. Toate materialele care pot sluji la făurirea de frumos au fost utilizate; iar porţelanurile din manufacturile franceze şi germane se alătură armonios celor chinezeşti. Nicăieri nu te frapează neplăcut somptuozitatea greoaie, uneori chiar disgraţioasă, a unor locuri similare. Aici totul e plin de prospeţime, de aer.

Una din încăperi este aşa-numita cameră a lui Voltaire, unde filozoful francez a locuit cîţiva ani ca oaspete al prietenului şi admiratorului său încoronat. Cu pereţii placaţi în lemn de culoare galbenă cu ornamentaţii violete, sculpturi în lemn şi

picturi, plafonul de asemenea pictat, podeaua în şah romboidal din lemn de mahon şi arţar, camera mai cuprinde un bust al scriitorului, aplice şi candelabre din email cu flori de porţelan, de provenienţă franceză. Interesant mai e şi că brocartul care îmbracă mobila este brodat cu scene din fabulele lui Lafontaine.

De neuitat este şi camera de muzică, cu o imensă oglindă în care se reflectă toată încăperea, pianul, pupitrul de note cu incrustaţii de sidef şi baga, un flaut (se pare că al regelui, mare iubitor de muzică, care cînta la flaut), vase de porfir şi marmură, un ceas cu muzică montat într-o casetă de lemn rar.

O neverosimil de frumoasă pardoseală, pictură din marmoră, de un colorit ireal, îţi fură ochii cînd păşeşti în sala cu acest nume, încît n-am putut reţine nimic din ce se afla în ea.

La încheierea cursurilor, conservatorul a oferit unui grup de studenţi din care făceam şi eu parte, o scurtă vizită la Leipzig, prilej de a asista şi la un concert simfonic dat de Orchestra Gewandhaus sub conducerea lui Bruno Walter. Puţinele ore trăite în importantul centru de cultură au constituit pentru mine un conglomerat de emoţii.

Am plecat dimineaţa din Berlin şi, după o călătorie agreabilă cam de două ore, trenul a oprit la unul din cele douăzeci şi şase de peroane ale gării Leipzig, pare-se dintre cele mai mari din Europa. Înainte de prînz am făcut o plimbare cu autocarul prin oraş, plimbare punctată de nume cu rezonanţă atît de cunoscută ca „Deutsche Bücherei", imensa bibliotecă întinsă pe cîteva străzi, Thomas

Kirche, punct central al activităţii lui Johann Sebastian Bach, sau „Cîrciuma lui Auerbach" — trecută în nemurire de Goethe.

Concertul avea loc după masă, la Gewandhaus. Sala de concert, de o formă mai specială, perfect dreptunghiulară, cu o decoraţie sobră şi un singur rînd de loji, mi s-a părut la început destul de rece. Dar impresia asta a dispărut odată cu începerea concertului. Programul includea, după uvertura la *Coriolan* de Beethoven, două arii de concert de Mozart, în interpretarea mezzo-sopranei vieneze Rosette Anday şi Simfonia I de Gustav Mahler. Ascultam pentru prima oară capodopera lui Mahler ca şi acest ansamblu omogen de faimă mondială. Aplauzele publicului se întreceau cu strigătele de „bravo" ale grupului nostru de tineri, entuziasmul nostru mai expansiv cucerind un zîmbet de mulţumire special, trimis de dirijor în direcţia unde ne aflam noi. În pauză, unul din secretarii Gewandhaus-ului ne făcuse un mic istoric al trecutului instituţiei şi al orchestrei, una din cele mai vechi din Europa, care exista deja în formă restrînsă încă din vremea lui Bach.

Seara, după concert, copleşiţi de frumuseţea evenimentelor trăite, ne-am întors la Berlin.

Iar sfîrşitul primăverii berlineze, odată cu închiderea stagiunii artistice şi cu vacanţa şcolară, a adus şi pentru mine încheierea atît de frumoasei perioade de studenţie în metropola germană.

DIN NOU LA VIENA

Luasem obiceiul ca, în drum spre diferite festivaluri muzicale, să ne oprim pentru cîteva zile la Viena, fie pentru a cunoaște mai îndeaproape pregătirile pe care acest mare centru artistic le făcea în vederea stagiunii ce sta să înceapă, fie pentru a întîlni pe unii din interpreții ce urmau să ne viziteze țara.

Pe la începutul lui septembrie 1934, parcurgeam într-o dimineață coridorul larg, cu birouri de o parte și de alta, al Konzerthaus-ului, din apropierea pieții Schwarzenberg. Aveam întîlnire cu violonistul ceh Vasa Přihoda, în biroul reprezentantului său. Cînd am intrat, tocmai se discuta despre turneul artistului în sud-estul european, în care erau incluse și două concerte în România. Cît timp s-a vorbit despre orașe, acordul a fost complet. Dar cînd s-a ajuns la programe, au apărut controverse. Přihoda, un magician al virtuozității scînteietoare, deci cu posibilități interpretative limitate la un anumit repertoriu, ținea acum neapărat să facă recitale cu program exclusiv Bach. Toți ceilalți care ne aflam în birou, am încercat să-i explicăm cît

este de periculos acest lucru pentru el, unanim apreciat ca unul din marii interpreţi ai lui Paganini şi Sarasate, Saint-Saëns, Wieniawsky sau Dvořak. Inutil — discuţia s-a terminat fără concluzie. La plecare, Přihoda, sperînd probabil că totuşi mă va convinge, ne invită pentru după-amiază la el acasă, la un ceai. Locuia împreună cu socrul său, violonistul Arnold Rosé.

Aşa cum ne-am înţeles, la patru fix ne aflam în cartierul Döbling, în faţa vilei de pe Pyrkergasse 23, pe portiţa căreia o plăcuţă arămie bine lustruită anunţa: „Hofrat Prof. Arnold Rosé". Hofrat, consilier al Curţii, titlu onorific de înaltă apreciere. Eram emoţionaţi căci cunoşteam de mult prestigiul acestui mare muzician, de origine română, născut la Iaşi în 1863. Eminent interpret al muzicii clasice, întemeietorul celebrului cvartet de coarde ce-i purta numele şi cu care dăduse peste două mii de concerte în lumea întreagă, el se stabilise încă din anii studenţiei în capitala Austriei, activînd în orchestra Filarmonicii vieneze, unde a ajuns să ocupe pupitrul de concertmaistru — pe care l-a cinstit timp de jumătate de veac. Prin talentul său, prin cultura sa, prin integritatea sa profesională, Rosé era reprezentantul ideal al prestigiosului ansamblu orchestral din care făcea parte.

Uşa ne-a deschis-o chiar seniorul casei, cu părul alb şi barbă ascuţită, afabil şi zîmbitor. Ne-a poftit într-un salonaş, unde am luat loc în jurul unei mesuţe scunde alături de Přihoda şi de frumoasa lui soţie, Alma, violonistă şi dînsa, conducătoarea unei orchestre alcătuite numai din femei. Vasa, cu o frunte mare anunţînd un început de chelie, cu plete abundente de un castaniu roşcat,

la ceafă, ochi mici și lentile groase, distrat, vorbea puțin, mai curînd poate pentru că nici limba germană, singura limbă străină pe care o poseda, nu o știa prea bine. În schimb Alma, plină de temperament și foarte inteligentă, a preluat conducerea discuțiilor. S-a vorbit despre turneul orchestrei ei în Scandinavia, despre viori și acompaniatori, despre București... Abia acum, „Papa Rosé", care la șaptezeci și unu de ani încă mai muncea din plin și la Filarmonică și la Academia de muzică, reuși să întrebe, cu sinceră curiozitate :

— Ce face mult apreciatul meu prieten George Enescu ?

I-am spus că maestrul dirijase cu cîteva luni în urmă Filarmonica din București, că se pregătea să țină la Paris o serie de prelegeri despre interpretare violonistică, fără a-și întrerupe neostoita activitate componistică.

— E un mare artist, un mare muzician ! Cred că vă interesează să aflați că îl cunosc din copilărie, copilăria lui, bineînțeles, eu sînt cu optsprezece ani mai în vîrstă ca el. Trebuie să fi avut cam opt ani cînd a sosit aici pentru studii, iar eu cîntam deja de cîțiva ani în orchestră. Mersese vestea prin conservator că în clasa de vioară a lui Josef Hellmesberger-Junior a apărut un „Mozart al României". M-am grăbit să-l cunosc pe micul meu compatriot și convorbirile cu el, în dulcele grai moldovenesc, îmi făceau o plăcere nespusă. Am urmărit îndeaproape evoluția lui, făcea progrese uimitoare. Hellmesberger l-a îndrumat și spre studiul pianului, insistînd asupra concepției sale că, pentru un muzician adevărat, este de primordială importanță să știe să cînte la cît mai multe instru-

mente. Îmi amintesc de audiţii în care Enescu-violonistul era acompaniat la pian de Hellmesberger; dacă nu mă înşel, cred că au concertat şi la Bucureşti împreună.

După cum ştiţi, pe la 12—13 ani, Enescu era absolvent al Conservatorului din Viena. La insistenţele unui grup de admiratori, între care mă aflam şi eu, a rămas în continuare cîtva timp, pentru a lua lecţii de compoziţie de la Robert Fuchs. Ştiu că şi Gustav Mahler, cumnatul meu, aprecia talentul componistic al lui Enescu; dovadă că, prin 1905 sau 1906, cînd a dirijat cîteva concerte în Statele Unite ale Americii, a inclus în unul din programe şi Suita I.

— Domnule profesor, nu-i aşa că aţi colaborat şi dumneavoastră cu Enescu, prin anii '23, în turneul pe care l-aţi întreprins cu Cvartetul Rosé în România?

— Sigur! La Bucureşti, după terminarea ciclului cu cvartete de Beethoven, am dat un concert în care am cîntat, între altele, şi o piesă cu pian, anume cvintetul *Păstrăvul* de Schubert: la pian — Enescu, iar la contrabas — eminentul Josef Prunner, fostul meu coleg din orchestra Operei din Viena, pentru care România a devenit o a doua patrie. A fost o colaborare pe care nu o pot uita! Enescu are o adevărată slăbiciune pentru muzica de cameră, un simţ deosebit al cîntatului în colectiv...

— Pentru că a venit vorba de cîntat în colectiv, spuneţi-mi, cînd aţi intrat în Filarmonica din Viena?

— În 1881. Anul acesta s-au împlinit cincizeci şi trei de ani...

— Ați avut ocazia să cunoașteți personalități muzicale ale acelei epoci, de pildă pe Brahms...

— Desigur. Am cîntat în orchestră cînd s-a dat în primă audiție, sub Hans Richter, cea de a treia simfonie a lui Brahms, în prezența compozitorului. Avea mulți adversari, în frunte cu Wagner, dar și mulți prieteni — Schumann, Johann Strauss, Dvořak care, îmi amintesc, a venit special de la Praga la înmormîntarea lui Brahms, ținînd pînă la cimitir una din panglicile sicriului.

— Dar Gustav Mahler?

— Ce personalitate! Ca dirijor, îl consider și astăzi printre cei mai mari, căuta perfecțiunea pînă la obsesie. Dar a fost și un excelent conducător. Ca director al Operei de Stat din Viena, în decurs de numai zece ani a adus o concepție modernă și o împrospătare de asemenea anvergură în toate compartimentele acestei instituții, încît se consideră, pe drept cuvînt, că a înscris cea mai glorioasă epocă din întreaga ei istorie.

— S-a stins din viață tînăr...

— O da, la cincizeci și unu de ani. Acest om în permanentă agitație, avea o sănătate foarte precară, din cauza vieții grele, a lipsurilor, a sărăciei din anii copilăriei și ai tinereții. A trăit împreună cu părinții și cei zece frați și surori într-o căsuță insalubră. N-ar fi putut urma conservatorul dacă unul din profesori, care-l aprecia în mod deosebit, nu i-ar fi plătit taxele. În anii de studenție a locuit într-o mică odăiță unde-și împărțea patul cu un alt coleg nevoiaș, Hugo Wolf. La nouăsprezece ani Mahler compunea deja lieduri. Le scria noaptea, ziua era prea ocupat. Și atunci, ca să nu-l deranjeze, Hugo Wolf dormea pe o bancă de pe Ring. Cînd

compunea Wolf, sigur că Mahler își muta reședința în stradă. E ușor de înțeles că aceste lucruri lasă amprente.

— Ce dirijori ați cunoscut, domnule profesor, de-a lungul atît de îndelungatei dumneavoastră activități de pupitru prim al Filarmonicii ?

— Mulți, foarte mulți, pe toți cei mari ! Pentru că trebuie să ții seama că, concomitent cu rolul nostru de orchestră și a Operei, am acoperit, chiar de la înființarea lor, necesitățile orchestrale ale Festivalurilor Internaționale de la Salzburg. Avem, apoi, foarte multe deplasări, europene și extraeuropene, ca și enorm de multe înregistrări pe disc. Aceasta este de fapt principala noastră sursă de venituri : în afara simfoniilor marilor clasici, de pildă, am gravat aproape în întregime creația lui Johann Strauss și milioanele de plăci de patefon cu muzica acestui copil al Vienei au invadat literalmente discotecile globului. Uneori am cîntat și sub baghete mai puțin strălucite, mai ales în perioada războiului, cînd noi țineam să nu ne încetăm activitatea. Bineînțeles că umorul băieților noștri din orchestră avea prilej să se manifeste din plin în asemenea cazuri și să pună în circulație replici ca acestea : „Ce dirijează diseară maestrul X ?" — „E greu de recunoscut ce dirijează maestrul X, însă noi — asta e sigur, cîntăm a cincea de Beethoven !"

Convorbirea noastră a fost întreruptă de servitul ceaiului. Dar n-am apucat să iau bine prima înghițitură, că „Papa Rosé" îmi adresează, ca o torpilă, întrebarea :

— Și în legătură cu recitalele lui Vasa, așa e că ți-a propus să cînte toată seara Bach ?

Luat prin surprindere, am făcut o mină care a produs ilaritate. Eram tare încurcat. Fără să aştepte răspunsul meu, Rosé a înţeles.

— Şi dumneata eşti de acord ?!

— Fireşte că nu pot fi de acord, a trebuit să mărturisesc. Publicul nostru, atunci cînd are ocazia rară să-l audă pe Vasa Přihoda, e convins că va găsi în program *Concertul nr. 1* de Paganini, sonata *Trilul diavolului* de Tartini, *Romanţa andaluză, Cîntecele lăutăreşti* sau *Zapateado* de Sarasate şi atîtea altele din marele repertoriu de virtuozitate. Sînt foarte încurcat...

— Ai perfectă dreptate. Lucrurile trebuie puse la locul lor.

Mi-am îndreptat atunci privirile spre Přihoda. Probabil că îl costa foarte mult această luptă cu sine însuşi, în care vizita noastră nu adusese contribuţia sperată de dînsul. Era încordat la limită şi, cunoscînd temperamentul său artistic furibund, mă temeam de vreo izbucnire penibilă. Dar n-a fost aşa. A acceptat să renunţe la Bach şi să vină la Bucureşti cu programele sale obişnuite. Iar atmosfera plăcută nu a fost întunecată de nici un nor.

După două ore de convorbire densă, conduşi pînă la portiţă de întreaga familie, am simţit nevoia să ne întoarcem la hotel pe jos, ca să putem medita nestînjeniţi la cele două figuri de artişti, la cele două lumi pe care le avusesem în faţă ; de o parte solistul-concertist, alintat de aplauze, închipuindu-şi că este infailibil, că îi este permis orice capriciu ; la extrema cealaltă, artistul integru, muzician total, care a renunţat la solistică în favoarea acelei arte atît de pretenţioase care îţi cere să-ţi păstrezi personalitatea, integrîndu-te, topindu-te în acelaşi

timp în ansamblul instrumental, simfonic sau de cameră; ansambluri cu atît mai valoroase, cu cît mai buni sînt interpreții care le compun, devenind acele instrumente cu sonoritate nobilă, strălucitoare, elevată — adevărate personalități, ca aceastǎ plină de tradiții Filarmonică vieneză.

În martie 1938, la șaptezeci și cinci de ani, Arnold Rosé a fost nevoit să-și smulgă rădăcinile adînc înfipte, timp de șase decenii, în orașul de pe malul Dunării albastre, să-și ia cîteva valize și să-și părăsească prieteni, casă, amintiri... S-a refugiat la Londra, căci urgia nazistă se năpustise asupra Austriei. S-a stins în 1946, dar a făcut muzică pînă în ultimele clipe ale vieții!

SALZBURG

De mulţi ani încoace, numele oraşului Salzburg se împleteşte cu două imagini din lumea muzicii; cea a locului unde s-a născut, a cîntat, a compus şi a trăit — cu pauze îndelungate — o parte din viaţa sa atît de zbuciumată, Mozart. Este o faimă care durează de aproape două sute de ani, dar care s-a statornicit mult după ce trupul tînăr, chinuit de lipsuri şi boală, răpus de moarte, al firavului geniu, şi-a găsit „ocrotirea" supremă în ospitaliera groapă comună a săracilor dintr-un cimitir vienez, neidentificabilă nici astăzi.

A doua imagine este cea a unui Salzburg mai aproape de noi: sînt doar vreo şase decenii de cînd oraşul a dat numele său faimoaselor Festivaluri internaţionale de muzică, inaugurate la începutul anilor douăzeci.

Dar Salzburgul şi bogata sa tradiţie de viaţă culturală şi artistică sînt cu mult mai vechi. Pe la mijlocul secolului al paisprezecelea cronica oraşului consemnează numele primului compozitor cult: un călugăr de la curtea episcopală, care scrie cîn-

tece liturgice, dar şi canoane vesele şi lirică de dragoste.

Aşezat în Tirolul austriac pe ambele laturi ale tumultuosului Salzach, într-o regiune în care, în nenumărate lacuri alpine, adînci, se oglindesc — colorîndu-le în verde intens — păduri bogate, într-o depresiune la poalele Alpilor străjuită de piscuri semeţe pe care magnaţii religioşi şi laici ai vremurilor de mult trecute şi-au construit masive cetăţi de refugiu sau palate somptuoase, Salzburgul a fost dintotdeauna un loc de atracţie pentru diverse pături sociale. Veneau aici nu numai constructorii şi artiştii austriaci, dar şi vecinii lor aflaţi în imediata apropiere, italieni şi germani, colaborarea lor fructuoasă putînd fi admirată la tot pasul, în armonioasa îmbinare a bisericilor cu pieţele largi şi fîntînile pline de fantezie, în soliditatea şi frumoasa ornamentaţie a încăpătoarelor case de locuit cu mai multe etaje, în echilibrul dintre arhitectură şi tulburătorul peisaj natural înconjurător. Ţinînd seama că oraşul a fost condus timp de peste un mileniu de reprezentanţi ai papalităţii, nu mai frapează numărul mare de catedrale şi biserici, ci mai curînd cel al teatrelor şi al instituţiilor de învăţămînt.

Pe la sfîrşitul secolului al şaisprezecelea, teatrul popular — atît cel al oraşului cît şi cel al întregii regiuni — este bine consolidat. Concomitent se dezvoltă şi cel jucat de elevii şcolilor episcopale şi de studenţii universitari. La acestea se adaugă un mare număr de procesiuni religioase ocazionale care, cu fastul lor, cu carele lor alegorice, cu muzica şi costumaţia bogată, erau adevărate spectacole în mişcare.

Dar Salzburgul lui Mozart şi al Festivalurilor internaţionale a pătruns în cele mai fine nervuri ale tradiţiei oraşului. Toate vechile puncte de referinţă au căpătat un plus de semnificaţii ; ele nu mai pot fi evocate fără a releva şi strălucirea pe care cele două imagini despre care am vorbit la început le-au lăsat în structura lor cea mai intimă. Nu mai poţi vorbi de frumuseţea unor vechi parcuri sau săli de spectacol fără a face o remarcă, fie ea şi fugitivă, despre spectacolele sau concertele pe care le adăpostesc acum, nu mai poţi parcurge străzile înguste ale bătrînului burg fără a evoca momente din mărturia lor mută asupra trecutului, fără să spui, de pildă : Getreidegasse, pe strada asta se află casa în care s-a născut Mozart...

Întîlnirile noastre cu Salzburgul au fost numeroase în timpul Festivalurilor. După ce vreo doi sau trei ani la rînd ne-am convins de dreptatea celor care ne avertizaseră să nu ne încercăm norocul de a găsi bilete sau găzduire fără a ni le fi asigurat cu luni de zile înainte, în anii 1936 şi 1937 am gustat din plin cele de două ori cîte trei săptămîni organizate din timp, din toate punctele de vedere.

Dar şi opririle fugitive, de o zi între două trenuri, au avut un farmec aparte. Am fost într-o mulţime de locuri unde nu aveam nevoie de bilet de intrare şi, în schimb, puteam sta după pofta inimii. O enumerare a lor nu ar avea sens, însă asupra cîtorva nu se poate să nu ne oprim, căci ele sînt însăşi esenţa acestor locuri.

Deîndată ce întrebi pe un localnic unde este Getreidegasse, el ştie că te duci să vizitezi muzeul instalat în casa în care s-a născut Mozart, în-

tr-unul din cartierele cele mai vechi ale orașului. Este o stradelă gălăgioasă, un străvechi vad comercial, cu clădiri masive ce prezintă toate caracteristicile stilistice ale construcțiilor din acel timp. Ajuns aici, nu ai nevoie să mai ceri lămuriri : întotdeauna pe trotuarul opus se află grupuri de turiști privind în sus, arătînd cu degetul spre cele trei ferestre de la al treilea cat, ale apartamentului unde au venit pe lume cei șapte copii ai familiei muzicianului Curții Leopold Mozart, din care repede au rămas în viață doar doi, o fetiță și un băiețel : Nannerl și Wolferl.

Ceea ce e frapant la aceste case cu frontul îngust spre stradă, cu fațada împodobită cu firme medievale, sînt intrările lor înalte, boltite care, în majoritatea cazurilor servesc în același timp și de pasaje de trecere în strada paralelă din spatele casei. De cum intri în casa scării, întunecoasă și destul de incomodă, și pe măsură ce urci treptele uzate, te cuprinde fără să vrei o undă de duioșie și de emoție. Din coridor pătrunzi, printr-un antreu, în cele trei încăperi, nu prea mari, nu prea luminoase, care alcătuiesc apartamentul. Se pare că din camera de la mijloc, dinspre curte, prin a cărei unică fereastră se văd turlele minunatei biserici construite pentru universitarii orașului — Kollegienkirche — a trimis lumii primul său zîmbet și și-a trăit o parte din copilăria atît de scurtei sale vieți unul din cei aleși, pentru care încă nu s-au putut inventa calificativele cele mai elocvente. Zidurile acestea groase și mohorîte i-au auzit gînguritul de copil, au vibrat la primele lui strădu-ințe de a-și deprinde degetele micuțe cu clapele

clavecinului și strunele viorii, au adăpostit primele lui încercări, primele lui reușite componistice...

Și ochii încep să înregistreze comorile muzeului: clavicordul cu clapele de ivoriu îngălbenit, pianul de concert de construcție vieneză, cu clapele de jos negre și cele de sus albe și cu pedală de genunchi, prima lui vioară, mică, un ceas de aur de o lucrătură splendidă, un inel cu diamante și alte pietre prețioase — daruri ale unor capete încoronate, medalioane, tablouri de familie, portrete ale unor personalități ale timpului; apoi caietele de exerciții muzicale ale elevului sîrguincios și dezghețat, scrisori trimise părinților și sorei din călătoriile sale, cu punctări glumețe, jocuri de cuvinte, ironii, dar predominînd preocupările profesionale; nenumărate mărturii ale admirației pe care o suscita, amintiri de prin țări străine, afișe...

Un amănunt pitoresc îl adaugă bucătăria apartamentului, situată de partea cealaltă a coridorului, cu plita ei zidită, mare, cu cîteva obiecte de uz casnic care au aparținut familiei.

Extrem de interesantă, oferind o documentație artistică și științifică în același timp despre creația pentru scenă a lui Mozart, este acea aripă a clădirii care adăpostește expoziția permanentă de diorame după montările care s-au făcut de-a lungul anilor în lumea întreagă. Sînt zeci și zeci de casete, cu scene mobile și turnante, redînd la scară miniaturală personaje, decoruri, costumație, episoade întregi cu lumini, reflectoare, culise, mașinării, uneori versiuni diferite ale aceleiași opere la același teatru, în funcție de evoluția rezolvărilor regizorale sau a concepției asupra lucrării. Sînt realizări

neînchipuit de îngrijite şi de minuţioase, care permit studii comparative în cercetarea pe plan mondial a teatrului liric în general.

Doar la cîteva minute de Getreidegasse se află un patrulater neregulat în care sînt cuprinse maiestoasele clădiri legate între ele de pieţe largi, care aveau să atragă atenţia ctitorilor Festivalului.

În piaţa ce-i poartă numele, faimosul DOM, catedrala impunătoare cu faţada de marmoră albă, cu statui imense, cu cupola bogat decorată, cu fresce şi sculpturi interioare de o rară frumuseţe, găzduieşte în fiecare an pe treptele şi platforma largă de la intrare reprezentaţia cu care s-a inaugurat, în anul 1922, seria Festivalurilor : un spectacol de teatru în aer liber, *Jedermann* — tragedia filozofică a lui Hugo von Hofmannsthal în regia lui Max Reinhardt. A fost o montare de răsunet, în care regizorul a subliniat ambianţa stranie a decorului natural cu efecte sonore impresionante venind din cupola Domului — dangăte de clopote şi sunetele orgii. În incinta acestei catedrale cu o acustică impecabilă au loc concertele de muzică religioasă.

În spatele Domului se află vasta clădire a Palatului Rezidenţial, fostă reşedinţă episcopală construită în mai multe etape, cu o multitudine de saloane elegante, săli de spectacol, colecţii rare.

În cele două pieţe spaţioase care dau perspectivă clădirii, Residenzplatz — cu o imensă fîntînă arteziană în stil baroc, cu cai focoşi ce aruncă puternice jeturi de apă pe nări, şi Mozart Platz — cu o statuie a compozitorului, lumea aşteaptă la ore fixe melodia argintie pe care o produce jocul de clopote instalat într-un turn al palatului.

Printr-un portal în formă de arc de triumf se intră într-o curte interioară unde, la flacăra pîlpîindă a unor lumînări prinse de pupitrele muzicienilor şi ferite de vînt de nişte cupe de sticlă, orchestra simfonică locală cîntă seara serenade de Mozart, sub conducerea lui Bernard Paumgartner, unul din principalii iniţiatori şi animatori ai Festivalului, cercetător şi cunoscător de faimă mondială a operei lui Mozart.

Nu pot lipsi din aceste evocări fugitive alte două vechi săli de spectacol : celebrul Teatru de marionete şi Teatrul orăşenesc, cu reprezentaţii de cea mai bună calitate ; de asemenea, nici cele două scene în aer liber, dintre cele mai vechi ale Europei Centrale : cea din minunatul parc al castelului Hellbrunn, cu statuile şi jocurile sale de apă, care este de fapt o scenă naturală săpată în stîncă, unde s-au dat reprezentaţii de operă încă pe la începutul secolului şaptesprezece ; iar cu o sută de ani mai tîrziu, Salzburgul căpăta o nouă podoabă : ca semn al dragostei pe care o purta unei frumoase fiice a oraşului, cu care a avut cincisprezece copii, un atotputernic prelat al timpului i-a construit un castel de vis, Mirabell, cu grădini de poveste, în care se află o multitudine de grupuri statuare, un colţ al piticilor cu fizionomii ciudate, fantastice, şi, nespus de frumoasă, o scenă de teatru în plin decor natural.

Marile spectacole ale Festivalului se desfăşurau în două săli : reprezentaţiile de operă şi unele concerte — la Festspielhaus ; iar la Mozarteum — numai concerte. Festspielhaus, o clădire sobră, construită prin anii 1920 pe locul unei şcoli de călărie de iarnă şi a grajdurilor Curţii, are o capacitate

cam de 1 600 locuri, scenă nu prea comodă pentru montări mari și o acustică deficitară. Mozarteum este o clădire vastă, cu deschidere largă spre parcul Mirabell și spre Salzach, gîndit a fi o ofrandă adusă amintirii lui Mozart, vieții și operei sale. Potrivit destinației ce o are, lăcaș de învățătură și gazdă de concerte, Mozarteum se compune din două părți distincte: prima adăpostește sălile de clasă ale Conservatorului, biblioteca, săli de repetiție, o secție de cercetări ale operei lui Mozart, ca și sediul Fundației internaționale cu același nume. Tot aici se află o prețioasă colecție de manuscrise și o mică sală de concerte, intimă, numită Sala vieneză, cu o orgă cu 36 de registre și două manuale. Intrarea este străjuită de două figuri de bronz supradimensionate, reprezentînd muzica veselă și muzica serioasă, și de statui simbolizînd tempii muzicali Allegro, Andante, Alla marcia și Minuetto. A doua parte a Mozarteumului este Sala mare. Intrarea se face direct din stradă, printr-un hol dominat de o statuie în mărime naturală a lui Mozart, ca *Apollo Protectorul Muzelor*. O scară luminoasă, frumos decorată, duce în sala propriu-zisă, ale cărei tapiserii și fotolii confortabile, ca și întreaga ornamentație aerată, de un colorit vesel și armonios, dau o senzație de neînchipuită plăcere, tabloul culminînd cu orga mare din fundul scenei, cu patru manuale și optzeci de registre.

Concertele simfonice, ca și partea orchestrală a spectacolelor de operă, erau susținute de Filarmonica din Viena, sub conducerea celor mai renumiți dirijori din lume, ca Arturo Toscanini, Bruno Walter, Felix Weingartner, Wilhelm Furtwängler, Hans Knapertsbusch. Spectacolele de operă erau singu-

rele care se repetau de cîteva ori în decursul stagiunii. În felul acesta am putut vedea nu numai *Flautul fermecat*, *Don Giovanni* și *Nunta lui Figaro* de Mozart, dar și *Fidelio* de Beethoven, *Falstaff* de Verdi, *Cavalerul rozelor* și *Electra* de Richard Strauss, *Maeștrii cîntăreți* de Wagner, *Euryanthe*, de Weber, *Orfeu și Euridice* de Gluck. Distribuțiile, regia, scenografia și costumele, baletele și corul înmănunchiau artiști din cele patru colțuri ale lumii, reuniți doar după criteriul măiestriei lor.

A stabili o ordine valorică a unor asemenea spectacole e, firește, o încercare sortită eșecului. Mereu aveai impresia că cel din urmă admirat era și cel mai bun, cel care se ridicase pe culmea desăvîrșirii. Iar o tentativă de a le descrie s-ar traduce printr-o înșiruire de superlative care să se repete, fără a putea da nici pe departe imaginea dorită. Asupra cîtorva din ele va trebui să revenim totuși, pentru că au reușit să ne dea un surplus de emoție, la un grad pe care nu-l poți atinge de multe ori în viață.

*

În 1936 soseam la Festival ca spectatori cu depline drepturi, pe baza biletelor cumpărate la București, încă din luna ianuarie (pentru iulie-august), și cu capul doldora de un imens bagaj documentar legat de spectacolele la care urma să asistăm. Locuința ne-o alesese din timp un pasionat cunoscător al locurilor și bun prieten al nostru, violoncelistul Emanuel Feuermann, care a venit să ne ia de la gară în impozanta sa mașină, un Buick gris, cu care am făcut și multe plimbări frumoase în compania adorabilei sale soții. Ne-a instalat la o

gazdă particulară, la etajul întîi al unei clădiri vechi, într-o cameră curată și confortabilă, cu mobilă din lemn de brad, în care își prelungea parcă parfumul înțepător pădurea care ajungea pînă în spatele casei. Eram pe Linzergasse, o stradă îngustă care coboară în pantă destul de repede pînă în chiar centrul orașului, la Staatsbrücke, podul cel mai important peste Salzach, și care conduce la Festspielhaus. Casele de pe partea stîngă a străzii, așa cum era și a noastră, se aliniază pe versantul muntelui Kapuzinerberg și au în spate un fel de platformă-terasă din scînduri, care se sprijină chiar pe munte. Pe această terasă ți se servește gustarea de dimineață copioasă, după obiceiul locului, în timp ce poți angaja conversații cu cei ce urcă muntele pe o potecă foarte îngrijită ce duce, între altele, la vila unde își avea reședința și colecția lui prețioasă de manuscrise literare și muzicale scriitorul Stefan Zweig. Peste drum de fereastra noastră era un foarte vechi cimitir al orașului, devenit acum monument istoric, Sebastianskirchhof, unde sînt înmormîntați tatăl lui Mozart, Leopold, și soția compozitorului, Constanze.

În prima dimineață cînd am ieșit din casă, am constatat surprinși și amuzați că sîntem angrenați, ca privitori și, vrînd-nevrînd, și ca actori într-un spectacol gratuit, pe cît de neașteptat pe atît de pasionant și pitoresc, care servește drept cadru al desfășurării întregului Festival. Este vorba de forfota străzilor din Salzburg, a pietonilor, de spectacolul vitrinelor luxoase care îți fură ochii, al cafenelelor, al acelor mici birturi cu vin muscatel și bazine cu păstrăvi, de unde îți alegeai ce-ți poftea inima, servit cu bună dispoziție și familiaritate de

gazde — melomani din tată-n fiu — sau bufete automate care oferă la un preţ modic, pe o imensă felie de pîine neagră proaspătă, un menu complet, de la sardea la prăjitură.

Aducerea vestimentaţiei la numitorul comun al portului tirolez, uneori cu variaţii pline de fantezie, ne-a silit să privim cu atenţie feţele trecătorilor, spre a descoperi sub această „travestire" în anonimat, capi de coloană şi reprezentanţi de seamă ai vieţii artistice şi culturale mondiale, unii din ei veniţi să cînte sau să joace, alţii doar ca să contemple acest eveniment unic.

O rochie înflorată, o bluză albă cu mîneci bufante, un şorţ mare cu fundă bogată, un ilic strîns pe talie şi legat cu şnur negru, o pălărioară verde cochet pusă, cu pană de cocoş de munte... O fi o gospodină locală plecată după tîrguieli, care se grăbeşte spre casă, cu nelipsita bicicletă a salzburghezilor ?! Nu ! E una din vedetele pe care urma să le aplaudăm seara, pe scenă. Alături, cu pantaloni scurţi din piele şi haină de postav culoarea oului de raţă cu broderii şi brandenburguri, cu aceeaşi pălărie nostimă vînătorească cu pămătuf stufos, poate fi şi Max Reinhardt, regizor genial copleşit la rîndul lui de fantastica punere în scenă a naturii, sau vreun mare actor, cunoscut din teatru sau din film. Iată un grup de cîntăreţi italieni, trădaţi de exuberanţa meridională, grupaţi pe „distribuţii". Făcînd notă aparte în ceea ce priveşte vestimentaţia, o întîlneşti destul de des pe Marlene Dietrich în pantaloni lungi, cămaşă sport şi pălărie asortată, cu privirea pierdută pe care i-o ştim din film, totuşi foarte atentă la vitrinele cu bijuterii şi cu blănuri ; pe marele scriitor francez

Sacha Guitry, şi el un iubitor al locurilor, cu pelerina largă cu guler bleumarin de catifea, contemplînd cu interes mişcarea din jurul său; uneori pe Bruno Walter în elegant loden maroniu, coborînd destul de rar de la volanul unui Cadillac pe care-l conducea cu pasiune; foarte des pe Şaliapin, deconectat, la braţ cu fiica sa, amuzîndu-se gălăgios de propria-i fotografie care-l întîmpina din vitrinele cele mai neaşteptate; sau pe Toscanini, precedat de soţie şi de un minuscul pechinez, slăbiciunea maestrului; mai încolo, un grup de actori de la Burgtheater sau de la Opera din Viena care, recunoscuţi, se supun măgulitoarei torturi a acordării de autografe.

Comerţul stradal reprezentat mai ales de standurile cu cărţi de literatură, biografii, partituri, are clientela lui specifică. Aici ne întîlneam foarte des cu maestrul Alfred Alessandrescu şi soţia sa, soprana Emilia Guţianu, secondaţi de nedespărţiţii lor prieteni, criticul Emanoil Ciomac — cel mai la curent cu cancanurile zilei, şi Nicuşor Missir, cu care aveam interminabile şuete, continuate fie în pauza spectacolelor, fie la faimoasa cafenea „Bazar".

Nu întîmplător numit aşa, „Cafe Bazar" poate figura, păstrînd proporţiile, ca siglă a Festivalurilor alături de Festspielhaus. Este magnetul care polarizează în jurul meselor sale pe toţi cei ce au contingenţă cu festivalul: aici se leagă prietenii, se reînnoadă cunoştinţe, se comentează spectacole, se află noutăţi, se încheie contracte impresariale; există aici şi o tradiţie a locurilor, a meselor, pe care o respectă cu condescendenţă paternă domnul Franz, chelnerul meloman cu o memorie neobiş-

nuită, care cunoştea nu numai preferinţele culinare ale clienţilor săi, dar şi onorariile artiştilor, sau schimbările de ultim moment din vreo distribuţie. Orice limbă se vorbea cu el, o transforma într-un esperanto sui-generis numai de dînsul înţeles şi pe care îl îngloba în dialectul lui bavarez atît de incomprehensibil. Surpriza era că, afară de mici excepţii, erai servit cu ceea ce comandaseşi !

Un loc de circulaţie intensă era şi piaţa largă a gării, în care atenţia îţi era deopotrivă atrasă de clădirea imensă a lui Grand Hotel de l'Europe, dar şi de punctul de plecare a unui trenuleţ local, incomod şi gălăgios, cu o locomotivă pe cît de mică pe atît de puternică şi scoţînd un fum gros, a cărui linie îngustă străbătea o seamă de localităţi din împrejurimi, adevărate perle de frumuseţe naturală, îngrijite cu pedanterie.

În jurul orei prînzului animaţia străzii e în toi, spre a descreşte în jurul orelor de siestă. Dar pe la cinci, în acelaşi decor în care doar lumina se schimbă devenind uşor violacee, începe alt act al spectacolului străzii : pregătirea pentru manifestările festivalului. Trotuarele şi podul principal sînt înţesate de lumea care priveşte defilarea, în limuzine luxoase sau pe jos, în rochii de seară şi fracuri, sau în ţinută sobră, a celor care vor umple pentru cîteva ore sălile, de o parte şi de cealaltă a rampei, ca interpreţi pe scenă sau ca spectatori în fotolii. Este un act care se repetă, în sens invers, însă mai lent, lipsit de febrilitate, după terminarea reprezentaţiilor, pe măsură ce maşinile cu numere şi steguleţe străine şi ameţitorul zumzet al celor mai variate idiomuri se retrag la locurile de reşedinţă sau în diverse restaurante şi localuri de noapte.

Reuniunile cele mai întîrziate se mutau la restaurantul gării, singurul deschis în permanență, iar pulberea de aur a primelor raze de soare saluta întoarcerea acasă a celor temerari, în marșul forțat impus de răcoarea dimineții.

Nici renumita ploaie a Salzburgului — Schnürlregen — deasă și măruntă, dar de scurtă durată, putîndu-se repeta de cîteva ori într-o zi, nu impieta asupra ritualului acestui inegalabil spectacol al orașului.

În 1937 veneam deja la Salzburg ca niște „obișnuiți". Ne-am reluat reședința pe Linzergasse, locurile la „Cafe Bazar", ne-am revăzut cu cunoștințele locale și cu alți „obișnuiți", am reîmbrăcat, cu dezinvoltură de data aceasta, portul tirolez. Firește că, în materie de spectacole și de concerte, am căutat să vedem tot ceea ce nu reușisem în stagiunea precedentă. Între ele, cele care, așa cum spuneam mai înainte, au fost mai zguduitoare pentru noi, în acest conglomerat saturat de unicate emoționante.

Pentru recitalul de lieduri germane, dat de Lotte Lehmann cu colaborarea la pian a lui Bruno Walter, nu fuseseră de găsit bilete la București; am reușit să obținem în ultimul moment două locuri, însă în cel din urmă rînd al balconului de la Mozarteum. Vedeam de la această distanță scena micuță, ca printr-un binoclu ținut pe dos, și asta cu intermitență, între capetele a doi îndrăgostiți care ședeau în fața noastră, atunci cînd se îndepărtau pentru cîteva clipe unul de celălalt. Dar tensiunea aproape materializată pe care o simțeai în sală, în care lumea parcă nici nu respira, era învălui-

toare: ascultai şi priveai ca în extaz pe cei doi mari artişti care re-creau, liniştiţi şi liniştitori, fără note, fără gesturi inutile, înţelegîndu-se din priviri şi într-o dăruire totală, spiritul şi poezia muzicii interpretate.

Un alt concert de neuitat a fost cel dirijat de Arturo Toscanini şi dedicat muzicii lui Brahms, la Festspielhaus. Încadrată de o *Serenadă*, de *Variaţiunile* pe o temă de Haydn şi de *Simfonia I*, partea mediană a concertului a cuprins o grupă de *Valsuri de dragoste*, în original pentru pian la patru mîini şi cvartet vocal, prezentată însă cu două piane şi şaisprezece cîntăreţi. Aşadar, pe scena mare, apărînd şi mai vastă prin goliciunea ei, doar două piane puse cap la cap, cu doi eminenţi pianişti, şi o formaţie de cor cameral al Operei din Viena. În faţa lor, fără pupitru, — dirijorul, pe care îl puteam urmări foarte bine, deoarece şedeam extrem de aproape de podium.

Cu ţinută impecabilă, cu silueta părînd încă mai delicată în imensitatea scenei, cu părul alb, bogat, dat peste cap, cu mustaţa stufoasă, cu privire de vultur, gesturi largi, precise, oarecum geometrice, o mimică aproape inexistentă, obişnuit să domine din fosa operei sau de pe scena de concert ansambluri de sute de interpreţi, Toscanini conducea cu aceeaşi concentrare şi atenţie această mînă de oameni, reuşind să obţină sonorităţi şi nuanţe nevisate. Şi atunci, chiar şi pe faţa lui severă şi ascetică apărea lumina unui zîmbet de încîntare.

„Felsenreitschule" din Mönchsberg este, așa cum o arată numele, o școală de călărie, de vară; construită în secolul 17, ea folosea o suprafață întinsă de teren la poalele muntelui, iar pe versantul lui care mărginea una din laturi constructorii săpaseră trei galerii lungi, suprapuse, cu arcade, probabil în scopul adăpostirii privitorilor. Cu timpul i s-a schimbat destinația, locul fiind transformat în sală de spectacol în aer liber, adăugîndu-i-se o scenă spațioasă la poalele muntelui. Opus scenei este amenajat pentru spectatori un podium imens, foarte înclinat, care oferă o vizibilitate foarte bună.

Se șade pe scaune de lemn, destul de incomode, perna și mai ales pătura groasă care ți se dau la intrare dovedindu-se de mare utilitate, deoarece nopțile de vară cele mai frumoase sînt acolo totuși destul de friguroase. Chiar înainte de înființarea Festivalului, dar mai ales de atunci încoace, s-au prezentat aici piese de teatru, spectacole de operă și balete.

În acest cadru am văzut drama *Faust* de Goethe (partea I) în montarea lui Max Reinhardt și coregrafia Margaretei Wallmann. Cu ingeniozitatea-i regizorală plină de rezolvări neașteptate dar niciodată gratuite el a construit aici „Orașul lui Faust", cu scenografia tuturor punctelor unde se petrece acțiunea, plasate în galeriile de pe munte și pe scena din fața lui. Episoadele se succed fără nici o întrerupere, — spectacolele se dau numai seara — astfel încît, sub protecția întunericului, reflectoare puternice luminează doar locul scenei respective.

Cînd pătrunzi în „sală", ești învăluit de o lumină puternică, ce te împiedică să zărești măcar lo-

cul scenei. Abia cînd începe spectacolul, pe măsură ce descreşte lumina din sală îţi apare, ca o aşezare de munte văzută din mersul trenului, oraşul lui Faust cufundat în taina nopţii, cu căsuţele plantate la diferite nivele, ghicite doar din lumînările slabe ce pîlpîie la ferestre. Deodată, într-o lumină albă aproape supranaturală proiectată spre vîrful muntelui, se văd trei îngeri care, în cerul negru ca smoala, deapănă prologul tragediei.

Concomitent cu terminarea prologului, se întunecă şi ferestrele, afară de una, cea unde locuieşte Faust şi unde, deodată, te trezeşti chiar în camera lui. La un moment dat îl descoperi pe Mefisto, ivit ca din măruntaiele pămîntului care, înainte de a intra în scenă, stă sprijinit de peretele exterior, din stîncă, şi îşi priveşte cu un zîmbet satanic viitoarea victimă, pe Faust cufundat în studiile sale. Totul pare neînchipuit de viu, de real, şi se derulează nu ca într-un film ci, complet lipsit de teatralitate, ca în viaţa de toate zilele.

Piesa îşi urmează cursul într-un ritm perfect, pe străzile adevărate care şerpuiesc din munte, în casa şi în grădina Margaretei, în biserică, în crama lui Auerbach scăldată într-un clar-obscur rembrandtian — cu mesenii ei veseli, în închisoare. Mişcarea plină de sens a unei figuraţii numeroase, noaptea Walpurgiei care se desfăşoară parcă în tot aerul înconjurător, saturat de aburi verzui de pucioasă, naturaleţea interpretării dau parcă profunzime şi mai mare filozofiei textului şi tu uiţi că exişti altfel decît integrat total în timp şi în acţiune, purtat cînd ici cînd colo de personajele dramei.

Terminarea spectacolului o marchează reîntoarcerea reflectoarelor cu lumina spre sală și cufundarea în întuneric a teatrului acțiunii. În seara cînd am fost noi, dar probabil că așa se întîmplă mereu, ca la un consens, nimeni, dar absolut nimeni nu a aplaudat, mai bine zis nu a putut să aplaude. Buimăciți, ne-am regăsit cu greu echilibrul „lumesc", încet am restabilit contactul cu noi înșine și cu cei din jurul nostru. După o nemișcare destul de lungă lumea s-a ridicat de pe scaune și a început să se îndrepte spre ieșire, vorbind în șoaptă, ca spre a nu tulbura atmosfera încă vibrantă care ne-a ținut subjugați, cu sufletul la gură, timp de cîteva ore.

Deși au trecut ani mulți de la acest *Faust* și am mai văzut între timp spectacole deosebite, el continuă să rămînă, pentru noi, o trăire irepetabilă.

C-da 5528 coala 7

PRAGA, ZÜRICH, LUZERN

Cred că am mai spus că toamna lui 1946 mi-a adus emoţia revederii, după război, cu oameni şi locuri, cu o lume pe care nu mai credeam să o reîntîlnesc vreodată, la Praga, Zürich, Luzern şi Paris, cu scopul angajării de solişti pentru stagiunea de concerte în pregătire a Radiodifuziunii.

Într-o dimineaţă plină de soare de sfîrşit de august, înarmat cu împuterniciri şi recomandaţii, m-am urcat în avionul de Praga, puţin cam încordat, deoarece foloseam pentru prima oară acest mijloc modern de călătorie. Ca un făcut, după un zbor lin de două ore şi jumătate, cînd nu mai aveam decît o jumătate de ceas pînă să simţim teren solid sub picioare, pînă să păşim pe străzile oraşului lui Smetana şi Dvořak, cerul s-a întunecat brusc, a devenit cenuşiu — şi cu cît cerul devenea mai cenuşiu, deveneau şi gîndurile mele mai negre; s-a pornit o ploaie cu furtună, iar avionul nostru zgîlţîit în toate direcţiile, lupta vitejeşte cu golurile de aer care dădeau să-l înghită. Fulgere şi tunete se succedau cu iuţeală de film trucat, în care, vrînd-nevrînd, făceam şi eu parte din distribuţie. Cu o

întîrziere de vreo treizeci de minute am aterizat cu bine într-o Pragă scăldată de lumină, cu acoperişuri şi cupole strălucitoare, ca pentru a-şi justifica dintru început supranumele de „Oraşul de aur". Pe măsură ce înaintam cu autobuzul spre centrul oraşului de atît de veche tradiţie culturală, aşezat pe coline de mică altitudine pe ambele maluri ale Vltavei, se etalau splendorile arhitectonice cu densele lor amintiri, aproape nu mai eram sigur că le revăd aievea sau că memoria vizuală îmi joacă o farsă; Universitatea, piaţa primăriei, Hradčany cu complexul palatului prezidenţial Visehrad. Dar cînd am privit în sus la turnul primăriei, cu vestitul său orologiu cu figurine, mi-a venit să sar din autobuz şi să le strig: „Bine v-am găsit, vechile mele cunoştinţe!" Am coborît totuşi odată cu toată lumea, în Piaţa Wenzel, la doi paşi de marele hotel Alchron, unde aveam rezervată camera. Îndată după ce am telefonat la Ambasada noastră şi la secretariatul Societăţii de Radiodifuziune, am coborît să iau masa la imensul automat din imediata apropiere a hotelului, local pe cît de luxos pe atît de confortabil, bine cunoscut tuturor vizitatorilor Pragăi.

Pînă la ora şase, cînd fixasem întîlnirea în holul Alchron-ului cu organizatorul concertelor asociaţiei „F.O.K." — „Film, Opera, Koncert", a doua orchestră simfonică importantă a marei metropole muzicale, după Filarmonica cehă, mai aveam cîteva ore bune aşa că am putut să-mi satisfac nerăbdarea unei prime plimbări. Mă opream la fiecare piaţetă, m-am dus să revăd podul Carol străjuit de frumoasele sale statui, fîntînile vechi de secole, cu dantelărie în piatră sau împrejmuite cu grilaje

de fier forjat, cu încîntătoare grupuri statuare, plasate în parcuri sau în pieţe, îmbogăţind decorul punctat de somptuoase edificii, biserici, monumente. M-am oprit pentru cîteva clipe la Teatrul Naţional care adăposteşte Opera pragheză. N-am avut cu cine vorbi, toată lumea era încă în vacanţă, panourile goale.

Cînd m-am reîntors la hotel, a sosit foarte curînd şi reprezentantul orchestrei „F.O.K." Am încheiat cu el un schimb de dirijori, adică am angajat pentru două concerte la Radio Bucureşti pe directorul orchestrei, dirijorul Vaclav Smetacek, excelent oboist în acelaşi timp, la F.O.K. urmînd să fie invitat pentru două concerte Matei Socor. Am mai perfectat şi un angajament pentru un recital şi o participare solistică la un simfonic pe cel mai bine cotat violoncelist ceh — Milos Sadlo, pe care l-am şi cunoscut personal a doua zi dimineaţa, cînd a venit să mă vadă, ca să punem la punct programele.

Apoi am răspuns invitaţiei radioului, a cărui clădire se afla în plină construcţie; fiind plimbat prin aripa deja terminată, am putut admira noile studiouri, extrem de spaţioase, construite şi utilate după cele mai moderne criterii. Şi asta doar la un an după Eliberare. Apoi, pline de amabilitate, gazdele mele, împreună cu Sadlo, m-au condus cu o maşină la aeroport, spre a-mi continua călătoria în Elveţia.

*

Drumul de la Praga la Zürich, cam de două ore, l-am făcut pe o vreme extraordinară. Zburam lin, aveam deasupra noastră cupola albastră a cerului,

iar sub noi norii albi, ca un covor de vată. Din loc în loc covorul se întrerupea lăsînd să se vadă piscurile înzăpezite și lacurile verzi de smarald ale atît de caracteristicului peisaj elvețian.

„Jan Jelinek" mi s-a prezentat politicos tînărul ceh care avea locul lîngă mine, în avion. Blond, cu ochi albaștri, vioi, își stăpînea cu greu neastîmpărul. Avea în mînă o revistă de cuvinte încrucișate, dar această activitate nu-l acapara în asemenea măsură încît să nu-l lase să schimbe cîteva vorbe cu vecinii. Curînd aveam să aflu că este gazetar, cercetător în domeniul artelor, că are niște treburi la Zürich dar că se va repezi și la Luzern, ca să încerce să prindă măcar o repetiție sau un concert la Festivalul muzical internațional care se desfășura în această perioadă, acolo. Aflînd că profesiunea mea are interferențe cu activitatea lui și că voi urma aproape același itinerariu ca el, Jelinek a devenit exuberant, iar bunele lui maniere și soliditatea cunoștințelor pe care mi-am dat seama că le are, m-au cîștigat ușor. Auzind că sînt din România, spre plăcuta mea surpriză mi-a vorbit de compozitorul Constantin C. Nottara și de marea lui prietenie pentru Cehoslovacia și muzicienii ei, spunîndu-mi cît de apreciată a fost compoziția sa *Impresii din Cehoslovacia*, la Praga. Jelinek s-a dovedit un excelent partener de călătorie, astfel încît drumul, lipsit de goluri atît în convorbire cît și în aer, mi s-a părut extrem de scurt.

Imediat după ieșirea din aeroport ne aștepta marea problemă a cazării. Neștiind data exactă cînd voi fi în Elveția, nu-mi putusem rezerva din timp o cameră. Jelinek era în aceeași situație. De la patru după masă am colindat timp de cîteva ore

hoteluri de toate categoriile şi adrese particulare, fără să ştim unde vom dormi. Neavînd încotro, i-am telefonat dirijorului Hermann Scherchen care locuia atunci la Zürich şi pe care îl informasem mai de mult, în principiu, despre eventuala mea vizită. A fost o idee salvatoare : Scherchen a făcut imediat uz de relaţiile sale la secţia pentru traficul străinilor al administraţiei Federale şi a reuşit să-mi obţină o acceptare. Am fost îndrumat spre impozantul Hotel Central din Piaţa gării unde, abia la zece seara am primit, Jelinek şi cu mine, cîte o cameră. El era încîntat că Scherchen, foarte amabil, aflînd că sînt însoţit de un gazetar ceh, ne-a invitat pe amîndoi pentru a doua zi, la dejun.

Întrerup pentru cîteva clipe cronologia vizitei în Elveţia spre a încerca să redau starea de spirit care pusese stăpînire pe mine la debarcarea în această ţară : era neliniştea, surescitarea dar şi curiozitatea unui om care trăise în lumea zguduită de apocalipsul războiului şi care intra brusc într-un cu totul alt univers, în lumea care fusese la adăpostul acestui seism. Impresia la care mă aşteptam nu a întîrziat să apară chiar din holul aeroportului Zürich, doar studiind feţele senine ale oamenilor, expresia lor calmă, fără urmă de spaime în ochi ; priviri deschise, luminoase, care nu au văzut distrugerile bombardamentelor, îngrozite de teroare şi de ameninţarea de a-şi pierde viaţa lor sau a celor dragi în modul cel mai absurd cu putinţă. În holurile hotelurilor pe care le colindasem, mirosul aromat al ţigărilor de foi şi al tutunului de pipă combinat cu cel al parfumurilor fine, loveau puternic nările de mult dezobişnuite de asemenea arome, iar farfuriile pline de pe mesele res-

taurantelor, şocolatele şi cafelele zărite din stradă prin vitrinele strălucitoare, care-şi strigau de la o poştă autenticitatea — nici surogate, nici butaforie — erau o privelişte ameţitoare. Iar seara, o plimbare pe Hauptstrasse, cu magazinele sale luxoase, cu galantare luminate feeric, fără a fi un prilej de invidie, m-a făcut să reflectez cu durere la imensa pierdere de timp şi de energie a celor care aveam atîtea de recuperat.

Programul zilei următoare a început cu o serie de telefoane: primul — la Lugano, vila Willingtonia, reşedinţa marelui pianist Wilhelm Backhaus. Ţineam mult, lucru care din păcate nu mi-a reuşit, să avem numele lui pe afişele stagiunii noastre de concerte. A fost foarte amabil, dar mi-a explicat că de cîtva timp renunţase la călătoriile mai lungi. A urmat o convorbire la Berna, cu directorul Teatrului de operă de acolo, dirijorul Otto Ackermann, care m-a invitat să vin a doua zi la el. O altă foarte cordială întîlnire pe fir a fost cu violoncelistul Enrico Mainardi, la Luzern, urmînd să ne vedem imediat ce voi sosi acolo.

Cu puţin înainte de ora unu, cînd trebuia să fim la Scherchen, am flanat puţin cu Jelinek pe Zürichberg, împădurit şi cu multe drumuri în serpentină, cartier de vile foarte frumoase, unde locuia şi amfitrionul nostru, care ne aştepta în uşă. De obicei calm şi tăcut, acum a fost exuberant. Se simţea bucuria sinceră de a-şi revedea în viaţă, valid, un prieten scăpat din pîrjolul războiului. Am făcut cunoştinţă şi cu soţia sa, o chinezoaică ce-i fusese elevă la cursul de dirijat din Viena, dar care acum se dedicase creşterii celor doi băieţi

pe care îi aveau. Cum era şi firesc, convorbirea s-a deschis cu o ploaie de întrebări despre mulţimea de prieteni pe care Scherchen şi-i făcuse în România, cu ocazia multelor concerte pe care le dirijase la noi.

În această perioadă, foarte apreciatul dirijor activa la Winterthur, lîngă Zürich, ca director al orchestrei simfonice locale, ansamblu frecvent programat la posturile de radio elveţiene, datorită calităţii sale ca şi repertoriului său variat. Scherchen a ţinut să sublinieze că se număra printre cei dintîi şefi de orchestră care au prezentat în Europa occidentală *Simfonia a 7-a*, a „Leningradului", de Şostakovici.

— Am urmărit întotdeauna cu interes felul cum scriu cîte unii compozitori, ne-a spus dirijorul. În vreme ce unii nu pot crea decît în cea mai desăvîrşită linişte, pe alţii îi stimulează gălăgia, chiar peronul unei gări, cu fluieratul locomotivelor, vociferările călătorilor, strigătele vînzătorilor de ziare. Găsesc însă că e uimitor în ce ambianţă a scris Şostakovici această simfonie, în chiar timpul asediului oraşului de barbarii hitlerişti, compunînd probabil şi în adăposturi, în timp ce bubuiau tunurile şi explodau bombele. E cert că marea încordare, sentimentul de revoltă şi probele de eroism de care era înconjurat i-au susţinut şi înteţit focul sacru.

Întrebat despre părerea lui cu privire la creaţia contemporană, Scherchen a afirmat că el nu stabileşte bariere între repertoriul clasic şi cel modern. Cel mai bun exemplu este faptul că i-a programat încă de la începuturile lor pe Alban Berg şi Paul

Hindemith, făcînd în același timp și cicluri beethoveniene cu imensă afluență de public.

După dejun am luat cafeaua pe terasa vilei, de unde se vedea în vale lacul Zürich. După ce ne-a indicat cîteva repere topografice ale încîntătorului peisaj, dirijorul a reîndreptat convorbirea spre muzică. Am trecut împreună în revistă numele cîtorva compozitori tineri, cărora le prevedea o carieră frumoasă, prevederi care în bună parte s-au și realizat, ca Luigi Nono sau Bruno Maderna, elevul său.

Apoi s-a vorbit despre interpreți, mult despre Dinu Lipatti, ca și despre cei doi artiști de origine română stabiliți de mult în Elveția, și ei vedete ale scenelor de concert europene: dirijorul Otto Ackermann și pianista Clara Haskil — tălmăcitoare subtilă și plină de sensibilitate, de o modestie invers proporțională cu marea ei valoare, cum spunea interlocutorul nostru, care o aprecia în mod cu totul special.

Cînd am ajuns să discutăm un eventual angajament pentru București, Scherchen, care dorea sincer să revină cît mai curînd la noi, m-a pus în fața unei agende supraîncărcate, în care a fost imposibil să-mi strecor proiectele. Totul avea deja dată fixă: concertele, înregistrările, cursurile. M-am înscris resemnat pe „lista de așteptare" și pe la ora cinci, Jelinek și cu mine ne-am despărțit de ospitalierele noastre gazde.

Am coborît agale serpentinele, comentînd interesantele ore petrecute la familia Scherchen. Ajunși la lac, am pornit pe malul rîului Limmat, la confluența căruia cu lacul se află plasat Zürich. Se însera și jocul reclamelor multicolore de neon

începu să zburde pe unde şi să brăzdeze cerul. La hotel, ne-am luat un rămas bun provizoriu, căci a doua zi eu plecam, singur, la Berna, pentru cîteva ore.

•

De la Zürich la Berna, mai puţin de o oră, am călătorit cu un tren local, de fapt un ultrasofisticat automotor argintiu, silenţios şi odihnitor.

Prima impresie pe care mi-a făcut-o capitala Elveţiei a fost cea a unei frumoase localităţi climaterice, cu vile elegante, cu blocuri nu prea înalte, cu multă, foarte multă verdeaţă şi o linişte reconfortantă, întreruptă din cînd în cînd de soneriile bicicliştilor. Pe străzile largi, lucind de curăţenie, există mişcare, o circulaţie de maşini destul de intensă, dar totul se petrece într-un climat dominat de politeţe şi calm, de seriozitate, amabilitate şi respect reciproc. Avînd de rezolvat o formalitate suplimentară de viză, am luat — din imediata apropiere a centrului — un funicular care coboară în partea de jos a oraşului, unde se află birourile administraţiei federale. După scurta plimbare pe care mi-a mai permis-o timpul, m-am dus la restaurantul unde aveam întîlnire cu Otto Ackermann şi soţia sa, o foarte simpatică şi sociabilă elveţiancă. El era atunci directorul secţiei de operă la Stadttheater din Berna ; devenise o personalitate marcantă a vieţii muzicale elveţiene, în care şi-a făcut loc cu succes chiar din 1934, cînd s-a stabilit în această ţară. Nu ne ştiam dinainte, dar ne-am găsit repede.

Cunoşteam unele amănunte din biografia talentatului dirijor : de origine română, îşi făcuse stu-

diile muzicale la Bucureşti şi la vîrsta de numai şaptesprezece ani, după ce timp de doi ani fusese corepetitor, dirijase un turneu prin ţară al Operei Române. Mai ştiam că, graţie unor înregistrări pe disc, cu totul excepţionale, mai ales cu selecţiuni din operete clasice făcute cu orchestra şi corul Philharmonia din Londra, şi cu solişti ca Elisabeth Schwarzkopf, Nicolai Gedda, Erich Kunz — hrană de predilecţie a emisiunilor de radio pe plan mondial, cariera lui era în plină ascendenţă. M-a impresionat foarte plăcut faptul că mi-a vorbit tot timpul în româneşte, cu un vocabular bogat şi ales, şi că soţia lui ne înţelegea destul de bine, intervenind din cînd în cînd în discuţie în mod foarte spiritual.

Statură impunătoare, aproape atletică, cu ochi mari, pătrunzători, o faţă rotundă prinsă între doi favoriţi, Otto Ackermann vorbea calm, cîntărindu-şi bine cuvintele. Aşa cum era de aşteptat, prima întrebare pe care mi-a pus-o a fost :

— Ce mai face marele meu protector Egizio Massini ? Să-i spui, te rog, că nu voi uita niciodată curajul şi entuziasmul cu care mi-a sprijinit începuturile de carieră. Mi-a fost de bun augur. După Bucureşti, am dirijat la Staatsoper din Viena şi la alte teatre lirice din Austria şi din Germania, iar aici activez intens nu numai în operă şi concerte simfonice, dar şi ca pianist acompaniator sau în orice domeniu în care se poate face muzică bună. Un muzician îndrăgostit de meserie nu alege genurile ci calitatea muzicii. Ştii doar că Toscanini dirijează cu aceeaşi însufleţire şi Beethoven şi Verdi şi uvertura la *Wilhelm Tell* de Rossini, că Bruno Walter se lansează cu acelaşi elan într-o simfonie

de Mahler ca şi în *Liliacul* lui Johann Strauss, că Herbert von Karajan are înscrise în repertoriul său *Tetralogia* lui Wagner dar şi polca *Tric-trac!...*

Am trecut apoi la scopul prezenţei mele în Elveţia. Ackermann a primit cu mult entuziasm invitaţia de a veni să dirijeze două concerte simfonice la Bucureşti, urmînd să stabilim cu conducerea Operei Române, al cărei director era Massini, şi cîteva spectacole după efectuarea angajamentului cu Orchestra Radio. Da, planurile pe care le urzisem atunci erau frumoase, dar nu toate planurile reuşesc, uneori din motive tragice. Datele, pe care trebuia să le definitivăm prin corespondenţă, se amînau de la an la an. Chiar în primăvara următoare, cînd devenise director general al Operei din Köln, Otto Ackermann a avut o severă criză de inimă. Boala l-a chinuit şi i-a stînjenit activitatea din ce în ce mai mult, iar pînă la urmă l-a doborît, nelăsîndu-l să împlinească măcar cincizeci de ani.

*

Punct terminus al voiajului meu elveţian a fost Luzern, unde am sosit, împreună cu Jelinek, după o călătorie de vreo patruzeci de minute de la Zürich, tot cu un tren local, în primele zile ale lunii septembrie, în toiul „Săptămînilor muzicale internaţionale" care se ţin anual în acest oraş.

Cum am ieşit din gară, nu am avut decît de traversat un bulevard larg, pentru a ajunge la Kunsthaus, în plin centrul oraşului şi pe malul Lacului celor patru cantoane, palatul modern al artelor, unde ştiam că la ora aceea avea repetiţie Yehudi Menuhin cu orchestra festivalului. Am nimerit în pauză, Menuhin — foarte cald şi apropiat; ne vă-

zusem cu cîteva luni în urmă la București — m-a prezentat lui Robert Denzler, de fapt dirijor permanent la Tonhalleorchester din Zürich. La propunerea mea, el s-a dovedit foarte interesat să vină pentru două concerte în România, despre care auzise atît de multe lucruri frumoase de la marele violonist.

Apoi, Menuhin a ținut să mă prezinte personal lui Ernest Ansermet, directorul orchestrei Suisse Romande și unul din inițiatorii Festivalului, în al cărui somptuos birou am intrat împreună, pentru a încerca să-l cîștigăm pentru o apariție dirijorală la București. Personalitatea artistică numărul unu a Elveției, cu o bărbuță ascuțită la fel de albă ca și părul bogat, el ne-a refuzat cu multă părere de rău, cum spunea, explicîndu-ne că avea o agendă foarte încărcată pentru următorii doi ani și că nu obișnuia să-și facă proiecte pe termene mai îndepărtate. Poate... altă dată...

Mulțumindu-i lui Menuhin pentru sinceritatea cu care vroia să mă ajute, am plecat cu Jelinek să parcurgem puțin orașul, nu înainte de a admira pe îndelete interesanta clădire a Kunsthaus-ului, un paralelipiped cu linii sobre și elegante, de un alb imaculat, ce-l detașa în mod izbitor de coloritul variat și puternic al peisajului înconjurător.

Este foarte nimerit să amintim aici cîteva detalii mai puțin cunoscute despre „Luzerner Festwochen", festivalul care se afla deja la a noua sa ediție, despre micul său istoric, emoționant prin spontaneitatea umanismului care l-a generat.

Cînd, în 1938, din motive politice, mulți din marii interpreți nu au mai avut voie sau au refuzat să mai cînte în Germania, ca și în întreg teritoriul

european căzut sub cizma nazistă, pentru o bună parte din ei Elveţia a devenit un loc de refugiu sau chiar o patrie adoptivă. Atunci, la Luzern, oraş cunoscut încă din Evul Mediu pentru spectacolele sale pascale de mare anvergură, a renăscut aproape în mod firesc o mai veche dorinţă a locuitorilor săi, de a deveni gazde permanente ale unor reuniuni artistice internaţionale, pentru cîteva săptămîni în fiecare an. Fireşte că, în iniţiativa de a stabili în mijlocul unei lumi cuprinsă de ură o oază dedicată artei şi ideii de pace, un rol important l-a jucat înclinaţia caracteristică a poporului elveţian de a veni în ajutorul unei primejdii colective, culturală de data aceasta, cu nedezminţită generozitate, cu ospitalitate în sensul cel mai uman al cuvîntului.

În jurul lui Ernest Ansermet, s-au adunat mulţi entuziaşti. Printre primii, dirijorul german Fritz Busch, fratele său Adolf Busch, violonistul de renume mondial care s-a oferit să devină pentru cît timp era necesar concertmaistru al unei noi formaţii simfonice în curs de alcătuire şi care, alături de muzicieni autohtoni, urma să absoarbă şi un număr considerabil din cei imigraţi; apoi alţi artişti, dirijorii Bruno Walter şi Arturo Toscanini, acesta din urmă inaugurînd cu un succes indescriptibil deschiderea Festivalului, la sfîrşitul lui august 1938, manifestare care, de atunci şi pînă astăzi, fără întrerupere, a intrat în tradiţia acestor reuniuni elevate, prezentînd — fără surle şi trompete — cu o prestanţă nealterată, tot ce poate da mai desăvîrşit arta muzicală.

În comparaţie cu Berna cea liniştită, Luzern mi-a apărut ca un oraş gălăgios, exuberant, vesel.

Locuitorii sînt iubitori de viață, caută să aibă plăcere de ea. Jelinek și cu mine admiram amuzați cum, în plină zi de lucru, înainte de prînz, în cofetării cîntau mici formații de jazz, pentru numeroasele perechi de dansatori care umpleau ringurile speciale; printre ei, alături de turiști și oaspeți la festival, erau și mulți localnici de toate vîrstele. Dar asta nu aducea nici un prejudiciu curățeniei orașului, tot atît de proverbială ca și amabilitatea locuitorilor lui. Varietatea prăvăliilor și a mărfurilor era fantastică: în special cele de mobilă, obiecte și bijuterii antice, librării cu secții de exemplare rare de artă grafică, magazine în care diferitele mărci de faimoasă ciocolată elvețiană, cu nume ca Lindt sau Suchard, care pentru noi încă mai aduceau a basm — se supraconcurau spre bucuria și beneficiul clienților. Ce să mai spun despre ceasornicării, reprezentanțe ale importantelor uzine de renume mondial, obiecte de artizanat pline de fantezie... Tutungeriile erau expoziții și capcane, totodată. Le întîlneai la tot pasul. Nu puteai să nu te oprești în fața vitrinelor în care se răsfățau toate sorturile posibile de brichete, țigări, pipe scumpe din fildeș, porțelan sau chihlimbar cu cozi lungi sau scurte, răsucite sau drepte, cu trabucuri de toate nuanțele și proveniențele, unele din ele ambalate în cutii de preț, cu incrustații, care cuprindeau numai cîte un singur exemplar.

Jelinek era melancolic, eu la fel. Trecuse de mult ora prînzului și nu aveam nici un semn că ne surîdea norocul să putem dormi în noaptea aceea măcar, de următoarele nici vorbă, în orașul supraaglomerat. În timpul frugalului dejun pe care

l-am luat într-un bar-expres, am adus retuşuri substanţiale stufosului program pe care ni-l alcătuisem în tren. Nu avea nici un sens să mai abuzăm de promisiunile care ni se făcuseră, că vom obţine ceva intrări la unele concerte sau repetiţii, din moment ce nu ne putusem asigura măcar un simulacru de acoperiş. Deoarece, după masă, mai aveam cîte o vizită de făcut, eu la Mainardi, el la consulul ceh care se afla la Luzern, am decis eroic să dormim peste noapte pe o bancă în gară, să facem a doua zi numai două din multele excursii proiectate, una la Tribschen, cealaltă la muntele Pilatus, şi cu asta să încheiem călătoria noastră în Elveţia.

La ora cinci fix, aşa cum ne înţelesesem telefonic cu cîteva zile în urmă, m-am dus la Grand Hotel de l'Europe, unde locuia Enrico Mainardi. Convorbirea cu el şi cu frumoasa şi plăcuta lui soţie, într-unul din splendidele saloane ale hotelului, la o ceaşcă de cacao cu frişcă şi tot felul de dulciuri, urmată de o havană cu aromă divină, m-a reconfortat din toate punctele de vedere.

După ce i-am dat relaţii despre numeroasele lui cunoştinţe din România, am tatonat cu grijă terenul pentru a vedea cît era de dispus şi dacă îşi putea face timp pentru o seară de sonate de violoncel, eventual în compania bunului nostru prieten comun Carlo Zecchi. Simţindu-mă neliniştit, Mainardi, plin de sensibilitate, şi-a dat imediat consimţămîntul, dar mi-am dat seama că acest lucru îi face o deosebită plăcere. Aşa că, la sfîrşitul discuţiei, aveam perfectate nu unul ci două concerte de sonate Mainardi-Zecchi. Cele aproape trei ore de destindere au trecut ca în vis. În plus,

la intervenţia maestrului pe lîngă directorul hotelului, mi s-a pus la dispoziţie, pentru noaptea aceea, o canapea într-o cameră de baie. Mai tîrziu am aflat de la Jelinek că şi el obţinuse o cazare asemănătoare la hotelul consulului său.

Se apropia seara şi oaspeţii hotelului coborau din apartamentele lor, îmbrăcaţi în haine de gală, spre a se duce la concerte şi spectacole. Dar după-amiaza mea atît de deosebită urma să aibă un epilog tot atît de plăcut pe cît de neaşteptat: Mainardi îmi obţinuse chiar pentru acea seară două bilete la concertul de serenade al unei formaţii de cameră sub conducerea dirijorului elveţian Paul Sacher. Aceste concerte se ţineau în aer liber, aproape de centrul oraşului, într-o piaţă dominată de unul din cele mai cunoscute monumente ale oraşului — „Löwendenkmal" — o sculptură imensă în piatră de stîncă, reprezentînd un leu culcat, pe moarte.

A doua zi dimineaţa un vaporaş din cele extrem de multe care leagă între ele localităţile situate pe malurile imensului Lac al celor patru cantoane, cred că e al patrulea ca mărime al ţării, ne-a dus cam în patruzeci de minute de la Luzern la Tribschen, unde a locuit timp de şase ani de zile Richard Wagner cu soţia sa Cosima, fiica lui Franz Liszt. Au fost ani de mare activitate şi productivitate, atît pe plan muzical cît şi editorial. Vila, cu trei etaje, este situată pe o mică peninsulă care înaintează în apele lacului, fiind înconjurată de un parc foarte îngrijit, cu numeroşi arbori bătrîni şi cu o privelişte splendidă spre munţii Rigi şi Pilatus.

La parterul casei — aici este de fapt muzeul propriu-zis — se află o importantă colecție de manuscrise originale, apoi facsimile, acte, documente, picturi și sculpturi, reprezentînd membri ai familiei, prieteni sau personaje din opere, o corespondență numeroasă, litografii, schițe de decor făcute de Wagner, programe, afișe de spectacole. La etajul întîi, unde fuseseră dormitoarele familiei, se află o expoziție de instrumente muzicale vechi, achiziționate de orașul Luzern în 1942, de la un colecționar particular.

Trecînd prin aleile astăzi atît de liniștite ale parcului, încerci să-ți imaginezi cum arăta pe atunci omul venit aici în plină maturitate, la cincizeci și doi de ani, plimbîndu-se sub umbra copacilor singur sau cu prieteni, îmbrăcat foarte pretențios, cu o haină de catifea neagră, cu pantaloni tot negri, din atlas, pînă peste genunchi, cu ciorapi tot negri, lungi, de mătase, și o cravată bogat drapată, bordată cu dantelă, de culoare bătînd în albastru deschis. Probabil că în serile mai răcoroase purta și cunoscuta lui beretă de catifea.

Admiram larga terasă de la parter, de sub dormitorul Cosimei și mi-a venit în minte povestea care însoțește prima audiție a piesei simfonice *Idila lui Siegfried,* după numele fiului pe care i-l dăruise soția cu un an în urmă. Scrisă în taină, ca un omagiu pentru ziua de naștere a Cosimei, și ca să i-o ofere chiar ca pe o surpriză, Wagner a adunat la vilă un mare număr de prieteni, alcătuind cu cîțiva din ei un ansamblu simfonic. Iar în zorii zilei de 25 decembrie 1870, văzduhul a răsunat de minunata muzică executată, în pofida

vremii friguroase, în aer liber, pe terasă, chiar sub ferestrele soţiei iubite, în premieră mondială.

Excursia pe muntele Pilatus, fundalul clasic al oraşului Luzern, a fost impresionantă şi, mai elocvente decît orice descriere, cred că pot fi aceste notaţii, oarecum tehnice. Ascensiunea începe din mica localitate Alpnachstad şi se face cu vagoanele de un roşu aprins ale faimoasei căi ferate cu cremaliere, pusă în funcţiune — cu aburi — în 1899, şi electrificată în 1937. Traseul, de o îndrăzneală eroică, cu o diferenţă de nivel de cca 1 700 de metri, avînd cînd într-o parte cînd în alta nişte hăuri de spaimă, este considerat drept cea mai înclinată cale ferată pe roţi dinţate din lume, panta cea mai abruptă fiind de patruzeci şi opt la sută. Pare paradoxal, totuşi aşa e : în timp ce drumul de urcare durează doar treizeci de minute, coborîrea se face în patruzeci !

Vederea pe care o ai de pe terasa special amenajată, cu telescoape puternice, străjuită de o balustradă înaltă, este incredibilă : ghizi competenţi te fac să distingi amănunte arhitectonice ale oraşului Luzern, panorama imensă a întregii regiuni, apoi şirul Alpilor elveţieni, cu o varietate de culori cărora limpezimea aerului le dă nuanţe absolut necunoscute. Chiar pe culmea muntelui sînt hoteluri mondene şi cabane confortabile, dar Jelinek şi cu mine nu vroiam să ne lăsăm acaparaţi de mirajul muntelui, deoarece avînd deja biletele pentru continuarea călătoriilor noastre, trebuia să ne grăbim cu coborîrea.

Totuşi, îmbătaţi de aer şi cu sufletul plin de frumuseţile acumulate, am mai avut parte, înainte

de a ne îmbarca iarăşi în temerarele vagonete roşii, de un spectacol unic, de neuitat: contemplarea unui apus de soare de o combinaţie şi gradaţie coloristică atît de uluitoare, cum numai mîna măiastră a naturii o poate realiza...

NEW YORK

Cele paisprezece ore ale zborului Bucureşti—New York, ţinta călătoriei noastre, se apropiau de sfîrşit. Simţeam cum avionul cobora de la altitudinea de zece mii de metri pe unde plutisem aproape tot timpul, apropiindu-se lin de aeroportul internaţional J. F. Kennedy. La orizont ne-au apărut panorama insulei Manhattan şi aglomeraţia siluetelor înalte ale zgîrie-norilor, vederi clasice bine cunoscute din cărţi poştale ilustrate şi din filme care, parcă privite prin transfocator, se măreau vertiginos şi ireal şi, înglobîndu-ne în peisaj, îşi afirmau existenţa tridimensională. După atîtea ore petrecute în văzduh, cînd viteza mare şi lipsa de repere „terestre" îţi dau o senzaţie stranie de stare pe loc, gîndul că vei lua contact cu scoarţa solidă a pămîntului e un lucru foarte plăcut. Drumul fusese deosebit de agreabil şi liniştit, era ora patru după amiază, o zi caldă şi senină de septembrie 1978 şi — întineriţi cu vreo şapte ore datorită schimbării fusului orar — aşteptam cu nerăbdare să-i putem îmbrăţişa pe cei dragi, care ne invitaseră cu atîta insistenţă. Nu ştiam că partea

cea mai palpitantă a acestui drum abia avea să înceapă.

Înainte de aterizare am fost nevoiţi să ne aşteptăm rîndul în aer cam vreo jumătate de oră, pistele erau mai mult decît aglomerate, în acelaşi perimetru al aeroportului mai sosiseră încă patru cetăţi zburătoare tot de peste mări şi ţări, cu un imens număr de pasageri. Iar după aterizare am mai avut de aşteptat încă o bună bucată de timp pînă s-a primit de la dispecerat semnalizarea că ne-a venit şi nouă timpul să părăsim avionul. Am văzut apropiindu-se unul din lungile coridoare mobile, a cărui gură ca de tunel a fost lipită de uşa noastră, permiţînd o debarcare comodă şi trecerea directă în sălile de primire. Un labirint de coridoare, zeci de ghişee afectate formalităţilor vamale şi de paşaport, scări rulante în toate direcţiile, pe care cu greu puteai prinde un loc, mii de oameni agitaţi, grăbiţi, nervoşi, vociferînd şi căutînd cu înfrigurare tăbliţele indicatoare destinate a-i îndruma, a-i scoate din acest haos dizolvant. Am reuşit să încetinim din viteză o uniformă cu insigna aeroportului, purtată de un tînăr vînjos cu faţă ciocolatie şi zîmbet profesional amabil, care ne-a ascultat din mers, ne-a răspuns şi el ceva, dar constatînd că americana lui rapidă cu prescurtări, fără punct şi virgulă, nu se potrivea cu englezeasca noastră livrescă, ne-a luat pe fiecare de cîte un braţ, ne-a înghesuit pe o scară, a plonjat apoi cu noi în oceanul de lume şi ne-a depus în faţa ghişeului TAROM; era probabil singurul cuvînt pe care-l desluşise din explicaţiile noastre. În cîteva minute ne-am rezolvat toate problemele şi am ieşit pe un peron exterior. Aici ne-a întîm-

pinat o orgie sonoră, claxoane solicitate la maximum amestecate cu fluieratul strident și neîntrerupt al agenților de circulație, al eșapamentelor dezlănțuite. Noroc că nu a durat prea mult pînă am fost scoși din acest inimaginabil vacarm și, cu inventarul complet inclusiv cele cîteva sticle de țuică de turț, am fost îmbarcați într-o spațioasă limuzină Plymouth, pornind spre cocheta vilă din Riverdale, unde aveam să rămînem timp de șase săptămîni.

Drumul de aproape o oră cu mașina a fost o încîntare : o liniște reconfortantă, rulînd pe malul Hudsonului, cu perspectiva impresionantului pod George Washington, o frumusețe inginerească și arhitectonică ce leagă New Yorkul de statul New Jersey intrînd într-un cartier rezidențial împădurit, cu multe proprietăți particulare neîngrădite, înconjurate de grădini, cu veverite minuscule și păsări ciudat colorate dar necîntătoare, în general cu o vegetație luxuriantă, amintind de localități climaterice de la noi.

Chiar din prima seară am făcut cunoștință cu cîteva din posturile de radio atît de numeroase, de care ne-am legat imediat : unul din ele, dedicat exclusiv muzicii clasice, emite în flux continuu piese simfonice, opere, recitale, muzică de cameră — cu prezentări și explicații, mai ales cînd e vorba de lucrări rar cîntate sau chiar de prime audiții ale unor piese încă necunoscute ; partea vorbită cuprinde în plus doar anunțuri de concerte și spectacole, de noi apariții editoriale — cărți, albume, discuri — sau reclame legate de specificul postului; un altul prezintă non-stop și cu formații ample folosind cele mai noi cuceriri în materie de sonori-

zare numai muzică rock şi pop; în sfîrşit, un al treilea post este numai pentru muzica uşoară negălăgioasă, melodioasă, prezentată de mici formaţii instrumentale.

Dacă distanţele nu ar fi atît de astronomice — orientarea în New York nefiind prea dificilă, deoarece indicaţii rutiere foarte clare şi amănunţite te îndrumă la tot pasul — te-ai putea încumeta să parcurgi străzile oraşului ca simplu pieton. Unele din acestea par nişte canioane între zgîrie-nori, dar altele, mai largi, îţi permit să contempli pînă la ultimul etaj aceşti coloşi care te copleşesc prin imensitatea lor, admirînd în acelaşi timp ingeniozitatea şi ineditul rezolvărilor arhitectonice, materialele de construcţie folosite, funcţionalitatea fiecărui detaliu. E interesant de observat că acolo unde modernismul unor clădiri se întîlneşte cu stilul gotic al unor biserici, de pildă Trinity Church sau Catedrala Sf. Patrick, cu dantelăriile lor în granit sau în marmură, efectul este neaşteptat: vecinătatea masivelor ziduri înalte nu umbreşte ci pare să acorde protecţie şi o mai accentuată punere în evidenţă a delicateţii şi frumuseţii săpăturilor în piatră de modă veche care, la rîndul lor, umanizează şi încălzesc coloşii de sticlă, oţel şi beton.

O împrejurare teribil de neplăcută ne-a pironit timp de o interminabilă oră într-unul din punctele de mare animaţie de pe Fifth Avenue, în apropierea Muzeului Guggenheim, prilejuindu-ne observarea unor amănunte de viaţă americană pe care, altfel, nu am fi avut cum să le cunoaştem. Era în jurul orei şase după-amiază, cînd milioane de oa-

meni își încheie activitatea zilnică, grăbindu-se — cît e posibil în furnicarul de mașini — spre casă, unde se reunesc cu familiile la cină, masa cea mai importantă a americanului mijlociu. După aceea, fiecare își petrece timpul cu ocupația sa favorită: fie grădinărind, fie în fața televizoarelor, la un spectacol sau... plimbîndu-și cîinii și făcînd „jogging". Am văzut — din colțul nostru de observație — un imens număr de amatori ai acestui sport la modă, un fel de mers accelerat în trap mărunt, bărbați și femei de toate vîrstele, îmbrăcați cît mai sumar cu putință, alergînd nestingheriți și concentrați pe această arteră centrală și elegantă a orașului. În ceea ce privește plimbatul cîinilor, ai impresia că te afli într-o imensă expoziție itinerantă, în care stăpînii par ei cei ținuți în lesă de prietenii lor patrupezi de toate calibrele care îi smucesc și îi trag încotro le dictează fantezia. Iar cînd s-a înserat de-a binelea, am constatat că ceea ce luasem drept apariția unor stele pe cer erau de fapt luminile care se aprindeau în apartamentele din blocuri, ale căror contururi nu le mai puteam distinge în întuneric, dar care încetul cu încetul se redesenau în felul acesta, subliniindu-și înălțimea.

Cu prilejul concertului dat de Boston Symphonie Orchestra, sub conducerea dirijorului japonez Seiji Ozawa la *Carnegie Hall*, am avut prilejul să ne aflăm și noi în această venerabilă sală, cu acustica ei inegalabilă, și să ne reamintim locul special pe care îl ocupă ea în viața culturală mondială: de aproape nouă decenii zidurile ei adă-

postesc tot ce a fost şi este de seamă în arta muzicală a lumii. Foarte frumoasă, cu tapiserie de culoare aurie şi fotoliile îmbrăcate în catifea roşie, datorită unei foarte echilibrate repartiţii a locurilor pe orizontală şi pe verticală, îţi dă impresia unei săli foarte intime, în vreme ce poate primi trei mii de auditori, din care o mie la parter şi două mii în cele două rînduri de loji şi două etaje de balcoane, la care se adaugă şi un spaţiu pentru cîteva sute de persoane în picioare. Inaugurarea a avut loc în 1891, concertul festiv fiind dirijat de Ceaikovski ca invitat de onoare, care a prezentat cîteva din compoziţiile sale. Edificiul mai cuprinde două săli mai mici pentru recitale mai intime şi conferinţe, cîteva studiouri şi apartamente pentru muzicieni, pictori şi alţi artişti.

Am mai avut şansa să fim martori la două evenimente memorabile ale artei interpretative, pe care le-am urmărit în transmisie televizată, în culori fireşte: la interval de cîteva zile, doi din marii pianişti ai secolului şi-au sărbătorit cîte cincizeci de ani de la prima apariţie în faţa publicului american: Rudolf Serkin şi Vladimir Horowitz. Ambele concerte au avut loc la Avery Fisher Hall din Lincoln Center, cu concursul Filarmonicii newyorkeze condusă de dirijorul de origine indiană Zubin Mehta, cel mai frecvent întîlnit nume, astăzi, pe afişele marii metropole. Serkin a interpretat în cadrul unuia din concertele de seară în abonament ale Filarmonicii, *Imperialul* de Beethoven, iar Horowitz a apărut într-o prezentare strict omagială, într-o duminică la ora cinci după amiază, cînd s-a cîntat o singură piesă — *Concertul nr.* 3 de Rahmaninov, cu care îşi făcuse de-

butul în Statele Unite — transmisie preluată de nenumărate posturi de radio și televiziune americane și europene. Desigur că amîndoi artiștii au fost răsplătiți cu rafale de aplauze, dar nu au dat nici un supliment. Acest lucru nu se obișnuiește fiind socotit drept o lipsă de deferență și de colegialitate față de orchestră, considerată pe picior de egalitate cu solistul.

Transmisiile de acest fel sînt una din marile reușite ale canalului 13 TV: ele nu se limitează la ceea ce se petrece în sala de concert, de unde prezintă imagini din cele mai neașteptate și interesante unghiuri. Un comentator spiritual și imaginativ, profesionist de primă mînă versat în transmisiile de muzică, se deplasează cu camera de luat vederi în culise și cabine, urmărind intrarea și ieșirea artiștilor din scenă, căutînd să surprindă momente semnificative, luînd scurte interviuri protagoniștilor sau personalului de culise auxiliar, folosind pauzele spre a completa informarea ascultătorilor — însă nimic nu este gratuit, totul are legătură directă cu transmisiunea. E un adevărat spectacol în spectacol, cum am văzut, între altele, și acea reușită reprezentație cu opera lui Rossini *Turcul în Italia*, de la City Opera — cea de a doua scenă lirică a orașului — cu Henry Price și faimoasa soprană lirică Beverly Sills, în montarea fastuoasă a regizorului Tito Capobianco, sub bagheta lui Julius Rudel, directorul Operei.

Lincoln Center for the Performing Arts, un ansamblu arhitectonic modern, situat în centrul Manhattan-ului pe o suprafață cît o moșie, înglobează cîteva clădiri splendide, reunite de parcuri și piețe

largi pentru spectacole în aer liber, cu fîntîni arteziene și oglinzi de apă în care se reflectă statui de mari proporții și este — așa cum reiese și din titulatura sa, inima în care pulsează viața vîrfurilor artistice din New York în instituții renumite, dedicate artei interpretative: Filarmonica, Opera Metropolitană, State Theater, Conservatorul Juilliard, un teatru experimental, cîteva săli mai mici pentru conferințe, o bibliotecă, un muzeu. Toate edificiile și dotările lor vădesc aceeași preocupare de a pune la dispoziția interpreților și a spectatorilor cele mai perfecționate și subtile posibilități pentru a crea și a gusta frumosul: de la parcajul subteran pentru șapte sute de mașini, la marele număr de garderobe, la ascensoarele uriașe care urcă pînă la ultimul etaj al galeriei, la neînchipuita diversitate de informare la îndemîna oricui, la culoarele în pantă și loja specială pentru persoanele suferinde nevoite să se deplaseze cu căruciorul. Cu atît mai pregnantă și mai de neînțeles este discrepanța dintre acest perimetru atît de îngrijit și străzile din imediata sa vecinătate, chiar și Broadway-ul, care oferă un tablou dezolant de părăsire și indiferență urbanistică, de periferie lăsată la voia întîmplării.

Pentru a vizita *Lincoln Center* trebuie să te înscrii în una din turele organizate care se fac de cîteva ori pe zi și durează cam două ore, în cele trei clădiri centrale situate în jurul așa-numitei Lincoln Center Plaza, cu un havuz circular și o arteziană abundentă. Am intrat mai întîi în *Avery Fisher Hall*, sediul Filarmonicii newyorkeze, trecînd prin colonada care înconjoară clădirea și formează un fel de peristil. Sala, de aproape trei mii de locuri, ta-

pisată în galben închis, are panouri mobile pentru adaptarea la diverse necesități de acustică; ea este familiară telespectatorilor români care au urmărit timp de mai bine de patru luni serialul de concerte educative pentru tineret, dirijate și prezentate din această sală de Leonard Bernstein.

Am trecut apoi la *New York State Theater* care adăpostește, între altele, companiile *New York City Opera* și *New York City Ballet*, în sala de spectacol al cărei parter este înconjurat de cinci rînduri de loji și balcoane. În timpul pauzelor, spectatorilor le stă la dispoziție un foaier-promenadă decorat cu două gigantice grupuri statuare din marmură de Carrara și diverse alte sculpturi mai mici, care se întinde pe toată lungimea fațadei, despărțită de piață printr-un perete de sticlă și o cortină cu incrustații aurite. Această promenadă este înconjurată de un balcon interior, care oferă o perspectivă desfătătoare asupra întregului ansamblu.

Cea mai vastă clădire, situată între cele două descrise mai înainte, este *Metropolitan Opera House*, prefațată de un portic cu cinci intrări cu bolți înalte, în spatele cărora se află un perete de sticlă. Astfel, se pot admira încă de afară cele două fresce care încadrează scara principală — *Le triomphe de la Musique*, operă a lui Marc Chagall — ca și imensele candelabre de cristal care scot în evidență roșul aprins al mochetei adînci ce îmbracă scările și culoarele, înăbușind complet zgomotul pașilor. Am fost plimbați prin cabinele cîntăreților, prin garderobele și sălile de repetiție ale corului și baletului, amenajate cu gust și cu cele mai sofisticate sisteme de comoditate și relaxare;

maşinăria scenică, pentru mişcarea decorurilor, dispusă în cîteva etaje deservite de ascensoare şi macarale silenţioase, atelierele de decoruri, croitorie, încălţăminte, peruci, recuzită, zeci şi zeci de semnalizatoare luminoase implantate peste tot. Am avut plăcuta surpriză de a fi invitaţi să vedem cîteva scene din repetiţia generală cu public a operei *Werther* de Massenet, care avea loc tocmai în timpul vizitei noastre şi a cărei premieră urma peste două zile, avînd ca vedetă pe Placido Domingo. Am văzut aşadar şi renumita sală de aproape patru mii de locuri, îmbrăcată în lemn de trandafir, dintr-o cabină situată cam în rîndul trei de loji, destul de sus ca să ofere o vizibilitate perfectă şi asupra scenei cu o deschidere largă şi o adîncime frapantă. Cabina este izolată de sală printr-un perete gros de sticlă specială, nu numai din punct de vedere fonic, dar şi vizual, în sensul că cei dinăuntru nu puteam fi văzuţi nici din sală nici de pe scenă, astfel că intrarea noastră nu a deranjat în nici un fel spectacolul. Audiţia în cabină se face prin difuzoare, iar vizitatorii pot folosi nişte microfoane pentru a adresa ghidului eventuale întrebări.

La plecare nu a mai fost timp pentru vizitarea numeroaselor standuri cu instrumente muzicale şi partituri, deoarece se adunaseră deja o mulţime de persoane care-şi aşteptau rîndul, şi nu ne-a mai rămas decît să admirăm vegetaţia parcurilor şi faţadele clădirilor scăldate în soare.

Pe Fifth Avenue, la o distanţă foarte mică între ele, se află trei din muzeele cele mai atractive din New York. Alăturarea numelor lor nu se datoreşte

profilului cu totul aparte al fiecăruia, care le diferențiază, ci faptului că au luat ființă din aceeași pornire de generozitate a cîtorva iubitori și colecționari de artă, ca un număr cît mai mare de oameni să se înfrupte din pasiunea lor, cultivată cu ardoare și perseverență.

Metropolitan Museum of Art, situat în Central Park, a fost fondat de un grup de newyorkezi în anul 1870 și de atunci este îmbogățit cu donații particulare fabuloase, ce reclamă mereu extinderea spațiilor de expunere. Este dedicat artelor din lumea întreagă, din antichitate pînă în zilele noastre, cu un loc special pentru arta americană, începînd cu perioada colonială. Sute de capodopere de renume universal alcătuiesc partea muzeistică propriu-zisă, la care se adaugă expoziții ocazionale și programe de lectură și concerte, ce se țin în două auditorii intime și într-o sală de marmură — un patio dintr-un castel spaniol vechi de patru secole. Într-o structură de sticlă, foarte încăpătoare, a fost reconstruit un templu antic din Dendur, cu pereții acoperiți de inscripții, găsit în apele Nilului cu ocazia lucrărilor de la Assouan — un dar primit din partea Egiptului. Templul este înconjurat de un imens bazin cu apă, care-i accentuează autenticitatea.

Partea centrală a muzeului, un edificiu grandios în stil roman, cu o largă scară de acces, cuprinde trei nivele, legate între ele prin ascensoare, scări rulante sau obișnuite. Din chiar holul spațios de la intrare, cu nișe adînci pline cu cele mai extravagante flori naturale împrospătate zilnic și cu numeroasele sale servicii de informare, te simți cuprins de o atmosferă sărbătorească, de o ospitalitate

plină de solicitudine pe care o afli în toate sălile, în minuțiozitatea cu care sînt întocmite prezentările fiecărui exponat în parte, putînd să răspundă curiozității și interesului celui mai avizat și mai pretențios vizitator, prin fotoliile numeroase și comode atît de necesare la un moment dat, prin competența supraveghetorilor. Preferințele cele mai variate pot fi satisfăcute: de la miniaturi la dimensiunile gigantice ale unor statui, coloane și tablouri, de la arta orientului îndepărtat cu bronzuri și porțelanuri chinezești, japoneze sau indiene la arta islamică și egipteană, nenumărate mumii și monumente funerare. Arta europeană este și ea bogat reprezentată, fie că e vorba de sarcofage romane, de vestigii elenistice, de arme, armuri și costume, ceramică și artă decorativă. Tot așa pictura — franceză, engleză, italiană, spaniolă, olandeză, flamandă — sala Rembrandt cuprinde peste treizeci de pînze ale pictorului — ca și sculpturi — de la Rodin la Henry Moore.

Galeria de instrumente muzicale cuprinde cam patru mii de obiecte, din toate continentele, de la cele mai primitive adunate din cele mai îndepărtate așezări omenești, prezentate în aria lor geografică. Foarte frumoasă este sala cu instrumente cu claviatură sau cu coarde, printre care și patru viori Stradivari, din epoci diferite de construcție ale maestrului de la Cremona; alături de un modest virginal cu doar cincizeci de taste, se află diferite exemplare de „grand piano" ale epocii romantice, împodobite cu sculpturi în lemn, picturi și incrustații de fildeș, de construcție franceză și engleză, ca și un pian mamut în lemn de trandafir cu optzeci de taste, cu patru picioare puternice bo-

gat sculptate, construit la New York în 1853. O mare bogăție de instrumente de suflat, din lemn, metal și porțelan, multe din ele probabil nefuncționale din cauza formei sau a materialului folosit, toate însă cu ornamentații pline de fantezie. Ceea ce mărește atractivitatea acestei săli este faptul că are pereții îmbrăcați în tapiserii splendide și valoroase, cu subiecte muzicale, ca și covoarele dealtfel, ca și conținutul cochetelor vitrine puse în toate colțurile, pline cu bijuterii pe aceeași temă, multe din ele amintiri care au aparținut unor personalități din lumea muzicii.

Muzeul Solomon R. Guggenheim, creat de unul din membrii unei importante familii de mecenați americani, se află peste drum de Metropolitan Museum și te frapează chiar din stradă prin forma ciudată a construcției sale — un trunchi de con cu vîrful în jos, în cinci etaje, acoperite cu o vastă cupolă de sticlă. Structura interioară urmează forma edificiului, un fel de cilindru care pornește chiar din vestibulul de intrare și se lărgește pe măsură ce ajunge la partea superioară. Tablourile sînt expuse pe peretele acestui cilindru și pot fi admirate de pe o rampă spiralată continuă, lipită de el. Pe latura ei spre interior rampa este bordată de o balustradă nu prea înaltă, peste care poți privi holul circular de la intrare. Colecția permanentă este dedicată picturii, graficii și sculpturii moderne europene și americane, în care Constantin Brâncuși ocupă un loc de seamă. Un perete de ceramică de Joan Miró se află chiar la începutul rampei de

urcare spre primul etaj. Făcînd excepţie la tematica muzeului, o aripă secundară adăposteşte colecţia Justin R. Thannheuser, de pictură şi sculptură impresionistă şi post-impresionistă, prilej de întîlnire cu Rodin şi Degas, cu Renoir, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Daumier şi Toulouse-Lautrec, cu Matisse, cu *Le Moulin de la Galette* al tînărului Picasso. Am văzut, de asemenea, acolo o vitrină cu cîteva scrisori ale lui van Gogh, ca şi expoziţia ocazională organizată în colaborare cu Centrul Georges Pompidou din Paris — o retrospectivă dedicată scriitorului şi pictorului suprarealist francez Henri Michaux, cu desene şi picturi conforme cu concepţia derivînd din suprarealism a refugiului în ireal : ideograme executate după experimentele sale cu droguri halucinogene, cum sînt seriile *Mişcări* şi *Alfabete.*

La cîteva sute de metri de Muzeul Guggenheim se află una din cele mai frumoase galerii particulare de artă din New York, într-un edificiu propriu : *Colecţia Henry Clay Frick.* Este un dar făcut oraşului de acest mare industriaş metalurgist din Pittsburg care, pe la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, impresionat şi impulsionat de frumuseţea unor vechi colecţii particulare, a fost prins de pasiunea achiziţionării de lucrări de artă europene, ajungînd în decursul cam a patruzeci de ani să devină posesorul unui număr considerabil de capodopere. Deoarece atmosfera poluată a oraşului industrial s-a dovedit nefavorabilă picturilor, Frick a decis să-şi construiască o

locuință la New York, care să fie în același timp și loc de expoziție pentru comorile sale. Așa s-a născut reședința seducătoare, plină de grație și rafinament în stilul francez și englez al secolului 18, cu cîteva zeci de încăperi în care, din păcate, proprietarul nu a apucat să locuiască decît ultimii săi cinci ani. Colecția se află la parter, în chiar fostele camere de locuit, cu mobilierul lor de epocă, cu perdelele, draperiile, candelabrele și aplicele cu biografii romantice. O bibliotecă bogată, care poate fi oricînd consultată, din care multe volume sînt legate în piele cu incrustații de o rară frumusețe, îmbracă pereții unei încăperi spațioase, probabil unul din locurile favorite ale colecționarului, căci se văd urme de uzură pe brațele multor fotolii și pe covoarele patinate de plimbări între bibliotecă, cămin și masa de lucru. Se simte că locul fiecărei piese a fost chibzuit cu grijă și ai impresia că ele mai păstrează căldura mîinilor care le-au mîngîiat.

Alături de emailuri de Limoges, de bronzuri franceze și italiene, de porțelanuri chinezești cu forme și colorit foarte rar întîlnite, de argintărie și ceramică, Colecția Frick înglobează opere înscrise în toate marile cataloage, sculpturi și picturi ale celor mai renumiți creatori europeni dintre secolele 14—18 : Gainsborough, Romney, Constable, Reynolds, Turner, Hogarth, El Greco, Veronese, Tizian, Goya, Velazquez, van Eyck, van Dyck ; două pînze Rembrandt, între care cunoscutul său autoportret din anii tîrzii, delicata pînză a lui Renoir *Mama și copiii săi*, sugestiva *Repetiție* a lui Degas, cu cele trei dansatoare zglobii acompaniate de bătrînul și

obositul violonist din prim plan; un salon Fragonard cu seria de picturi cunoscută sub numele *Les Progrès de l'Amour* şi mobilă franceză corespunzătoare, ca şi salonul Boucher, cu cele opt panouri ce constituie seria *Les Arts et les Sciences* cu mobilier unicat, fragil şi delicat, îmbrăcat în brocarturi şi tapiserii splendide. În atmosfera stenică ce domneşte în toate aceste încăperi, cu aerul ozonat de frumuseţile ce te înconjoară şi de care te poţi apropia fără teama de a încălca vreun tabu, emoţia firească pe care o resimţi întotdeauna în întîlnirea directă, faţă în faţă, cu minunăţii admirate pînă atunci doar între scoarţe de album, devine cu adevărat copleşitoare.

Pentru a-ţi putea ordona gîndurile şi a varia decorul, îţi stau la îndemînă o încîntătoare grădină interioară, cu bănci de marmură, cu aranjamente florale, statui şi jocuri de apă, sub un luminator foarte boltit, sau sala de lectură spaţioasă şi primitoare, unde au loc periodic conferinţe cu proiecţii cinematografice despre exponatele colecţiei, ca şi concerte de muzică de cameră.

*

Numărătoarea inversă a sejurului nostru american a ajuns repede la punctul zero. Îngrijorarea că vom avea de înfruntat din nou o probă de rezistenţă la aeroport s-a dovedit cu totul neîntemeiată. Plecarea s-a făcut dintr-un sector corespunzînd tuturor promisiunilor făcute de prospectele cu multe fotografii ale agenţiilor de voiaj, — săli de marmură luxoase, cu fotolii prevăzute cu mici

aparate TV, standuri unde poţi cumpăra tot ce-ţi trece prin minte, o curăţenie pedantă şi... linişte. Instalarea în avion sub ochiul grijuliu al însoţitoarelor de bord, urarea de „bun venit" făcută de comandantul navei, ne-au făcut să ne simţim deja pe jumătate acasă. Am decolat seara, am zburat lin toată noaptea şi — după escala de serviciu făcută în zori la Amsterdam — cu fusul orar regăsit, ne-am trezit pe negîndite, spre prînz, rulînd spre poarta de intrare în Bucureştiul nostru.

EFEMERIDE

Dintr-un lung şir de instantanee, imprimate de cele mai multe ori pe nesimţite pe filmul memoriei, de-a lungul unei jumătăţi de veac trăită în mijlocul muzicienilor sau în atmosfera sălilor de concert, iată cîteva momente — unele tragice la timpul lor, altele comice — dintre cele care şi-au păstrat ceva din savoarea lor iniţială.

Tracul, inamicul numărul unu al celor ce înfruntă publicul, balaurul fioros care pune stăpînire pe psihicul, pe nervii, memoria şi chiar fizicul sau mişcările lor, este unul din generatorii importanţi de secvenţe penibile în cariera multor artişti. Dacă e vorba de un actor, el se traduce în genere prin bîlbîială care, în fuga replicilor, poate scăpa neobservată, sau printr-un lapsus de memorie uşor remediabil prin intervenţia sufleurului. La un muzician însă, bîlbîiala de cuvinte duce la una de note, de ritm, la un decalaj între solist şi acompaniator, de multe ori la o disperată goană între aceştia doi independent de faptul că acompaniamentul e susţinut de un pianist sau de o orchestră întreagă.

În 1947, cînd lucram la Radio avîndu-l ca şef pe Alfred Alessandrescu, am făcut odată parte dintr-o comisie de audiţie a candidaţilor care solicitau programări la microfon. Ne-am dus cu toţii în studioul numărul nouă, am luat loc în cabina tehnică — maestrul Alfred, foarte versat în manevrarea butoanelor monitorului de control, a ocupat locul inginerului de sunet. Ca de obicei, în cursul probei au mai intrat în cabină colegi de la alte secţii, unii ca să asculte, alţii ca să mai întrebe cîte ceva. În ziua aceea îl aveam în vizită pe poetul Horia Furtună, spiritualul şef al secţiei literare, calamburist de forţă.

Tocmai îl ascultam pe un tenor destul de bun, însă care avusese nefericita idee de a începe cu o piesă infernal de grea, cu mari dificultăţi chiar pentru un cîntăreţ experimentat, o arie dintr-o cantată de Bach. După felul cum îi tremurau notele în mînă şi după mina lui crispată, simţeam că o încurcătură e pe-aproape. Aşa s-a şi întîmplat ! Decalajul cu pianistul s-a produs, jocul de-a prinselea a durat cîteva interminabile secunde — totul zadarnic, căci drumul împreună nu a putut fi găsit. Au urmat întreruperi, reluări, pianistul lovea din ce în ce mai tare clapele, doar-doar îl va ajuta pe cîntăreţ să intre în tempoul just.

— De ce bate Pepperl Prunner aşa tare în pian ? — se miră cineva.

— Cum de ce ?! — explică prompt „nea Horică". — Bate şi el... pianul, să priceapă... tenorul ! Apoi, — Cum spuneai tu, Alfred, că se cheamă Cantata asta ?

— *Conflictul dintre Phoebus şi Pann...*

— Imposibil! Greşeală de tipar! Lipseşte un „i"!
— Ce vrei să spui?
— Păi eu văd că aici nu e vorba de un conflict între Phoebus şi Pann, ci între Phoebus şi... *pian.*
Maestrul Alfred a dat o pauză de cinci minute pentru... redresarea candidatului care, în continuare, ne-a mulţumit pe deplin prin felul cum a interpretat liedul *Fiul muzelor* de Schubert, spre încîntarea şi a lui Horia Furtună, autor al minunatei traduceri a textului în limba română.

*

Tracul este o plagă aproape generală, diferenţa este că unii îl mărturisesc şi alţii nu. S-ar părea că îşi recrutează victimele mai ales printre interpreţii vocali, cu precădere cînd e vorba de concert şi mai puţin de un spectacol de operă, cînd sala e cufundată complet în întuneric şi contactul cu publicul mai puţin brutal. Lucrul este, desigur, explicabil, căci corzile vocale sînt un instrument deosebit de sensibil, iar grija pentru acurateţea intonaţiei, pentru uşurinţa emisiei vocale, stînjenite de nodul în gît provocat de trac, are darul să mărească gradul emoţiei. Cele mai variate scuze, explicaţii, se completează cu dorinţa sinceră de a fi victima unui accident, ai unui cataclism universal numai şi numai pentru a fi scutiţi de a se înfăţişa publicului. Foarte rar mi s-a întîmplat, excepţiile constituindu-le vocile grave în general, ca în ziua recitalului cîntăreţul, sănătos tun, să nu-mi spună că e răcit, are gripă, febră, nisip în gît, amigdalele prinse... pentru ca, după spectacol, să nu se mai sufle o vorbă despre aşa ceva. Cunoscuta soprană poloneză Ada Sari, a avut, prin 1935, un recital de

arii şi lieduri, la Bucureşti. Locuia în particular, la prieteni. În ziua concertului îi admiram, în tăcere, calmul, lipsa de nervozitate. Seara, cu puţin înainte de a ne duce la sala Dalles, îşi făcea ultimele vocalize. Deodată, se schimbă la faţă, devine palidă, ochii capătă o expresie de spaimă.

— Ce s-a întîmplat, ce aveţi? — am întrebat-o îngrijorat.

— A trecut un automobil pe stradă... sînt sigură că în el sînt persoane care se duc la concert...

— Foarte bine! Veţi avea sală plină, succes, veţi cînta frumos ca totdeauna...

— Poate da, poate nu... — şi urmă un oftat adînc.

Iată cît de variată poate fi manifestarea tracului. Un fapt divers declanşează acea reacţie provocatoare de panică care, la unii interpreţi dispare imediat după ce au păşit pe scenă, pe alţii însă îi chinuieşte pînă la sfîrşitul spectacolului, lăsîndu-i mai epuizaţi decît de efortul fizic pe care l-au depus.

Un faimos bariton american, mult apreciat atît pe scena Operei Metropolitane din New York cît şi ca interpret de concert şi artist de film, venit pentru o seară de arii şi lieduri la noi, care făcea parte dintre cei ce considerau că îşi pot domina emoţiile, ne-a povestit cum o blestemată de oglindă i-a jucat odată o festă care l-a dus pînă la marginea ratării unui concert. Se afla în Orient ca invitat al unei asociaţii deosebit de selecte de melomani, pentru un concert organizat într-un castel al unuia din ei.

— Eram relativ liniştit şi, împreună cu pianistul care mă acompania, aşteptam într-un încîntător

salonaş transformat în cameră a artiştilor, să vină cineva dintre organizatori spre a ne conduce în scenă. Aveam de parcurs o lungă galerie, literalmente îmbrăcată în oglinzi. M-am oprit în drum în faţa uneia din ele, ca să-mi controlez cravata. Privindu-mă, am avut un şoc. Eram galben ca lămîia, ceea ce mi-a dat o stare de mare îngrijorare şi nesiguranţă în mişcări. Mă gîndeam că, pe nesimţite, tracul pusese stăpînire pe mine. Am ajuns în scenă tremurînd. Am ratat prima piesă din program, am distonat, am încurcat textele. Eram lac de apă. Cînd a sosit în sfîrşit momentul pauzei, intrînd în culise l-am întrebat pe pianist ce părere are de paloarea mea.

— Ce paloare ?! — replică acesta uimit. Sînteţi roşu ca un rac fiert !

Ne-am privit atunci amîndoi în aceeaşi oglindă prin faţa căreia trecusem la venire. Galbeni amîndoi ! Ceva mai încolo — iar o oglindă şi altă surpriză : de astă dată amîndoi ne prezentam verzi ca salata ! „Nu vă speriaţi de aceste oglinzi, ele redau imagini derutante, în diferite culori, asta în violet, cea de dincolo în galben... O glumă a decoratorului casei !" ne avertiză unul din amfitrioni cu toată solicitudinea dar tardiv. Abia în partea a doua a concertului am reuşit să mă redresez, să ofer ceea ce se aştepta de la mine, spre mulţumirea gazdelor, dar — în primul rînd — a mea.

Dar artistul cel mai chinuit de emoţia unui concert pe care l-am întîlnit vreodată a fost un instrumentist : eminentul contrabasist al Filarmonicii noastre, Josef Prunner. Artist foarte sensibil, cu un simţ al răspunderii şi o conştiinciozitate profesională rar întîlnite, era unul din puţinii virtuozi ai

instrumentului care să poată face față unui întreg program de recital de contrabas; chiar pe plan mondial un asemenea concert reprezenta o performanță artistică spre care, în epoca noastră au cutezat să se avînte puțini afară de Serge Koussevitzky. Să cînți fragmente din *Suitele* lui Bach, sau piese de virtuozitate, sau de lungă frazare la acest instrument greoi, dificil, greu de mînuit, la acest „rău necesar" cum obișnuia să-l numească însuși maestrul nostru cînd își începea cursul de anul I la conservator, — și să-ți captivezi auditorii — nu e deloc ușor. La recital, fixat de obicei pentru ora opt, Josef Prunner, neavînd răbdare să stea acasă, își făcea apariția la sală cam pe la ora 5. Nervos la culme, își îmbrăca și-și dezbrăca fracul la intervale scurte, lua contrabasul în brațe și exersa pe scenă, în sală, în biblioteca Ateneului, în camera artiștilor, pe coridoare și, din nou, întreaga rută. Cu mîna crispată, era absent la tot ce se petrecea în jurul lui, vorbea pentru sine, nimic nu-i plăcea — nici lumina, nici temperatura, nici acustica. Și trebuie să observ aici că, de felul lui, Prunner era un om extrem de agreabil, judicios, ușor de mulțumit și plin de umor. Dar toate acestea se pierdeau în ghearele tracului. Succesele mari pe care le-a repurtat ca solist în marile centre europene și americane, ca și la București, criticile întotdeauna elogioase n-au putut compensa decît în mică parte surescitarea care-l stăpînea de fiecare dată, încordarea care nu se potolea decît mult după concert.

Cam pe aceeași treaptă s-ar putea situa violonista de faimă mondială Erica Morini. Înarmată cu un termos cu ceai calmant, apărea în camera ar-

tiştilor încordată, pradă neliniştii. Dădea afirmativ din cap la tot ce i se vorbea, însă complet absentă la lumea din jur, foarte concentrată. Îşi scotea vioara din cutie, un Stradivarius considerat a fi cel mai bun şi mai scump din lume, îşi potrivea arcuşul în mîna dreaptă privindu-l cu neîncredere, îl plimba pe coarde, îl repunea în cutie şi începea din nou jocul numai după cîteva secunde. Reuşea să-i transmită şi pianistului acompaniator această stare de nervozitate — tensiunea din cameră urca din ce în ce mai mult. Clipa cea mai grea era primul pas în scenă, aproape că era nevoie să fie puţin împinsă. Din fericire, la dînsa tracul se transforma chiar de la începutul concertului în emoţie artistică, ceea ce fusese încordare devenea vibraţie nestînjenită, descătuşată, aservită doar interpretării.

Spre deosebire de Alfred Cortot şi de maestrul maeştrilor — Pablo Casals — pentru care, după propria lor mărturisire, suferinţa pe care le-o provoacă tracul nu se termină decît odată cu concertul, alţi mari interpreţi, ca Arthur Rubinstein sau Jacques Thibaud au marea putere de a se fi sustras încă din tinereţe de sub sfera de dominaţie a acestei hidre. Am avut ocazia să urmărim pe fiecare din ei, de multe ori, la intrarea în scenă: concentraţi dar senini, cu un mers săltăreţ, Rubinstein, cu pasul elastic Thibaud. Se întîmpla de multe ori ca întorcătorul de note să fie de genul feminin, şi atunci mereu tînărul Thibaud ţinea neapărat ca, înainte de intrarea în scenă, să-i adreseze — înclinîndu-se plin de galanterie, un compliment, o amabilitate.

Solicitat să încerce să explice acest mecanism infernal al apariției tracului, Arthur Rubinstein ne-a dat un exemplu personal cînd, în pofida calmului său proverbial, a fost prins în ghearele unei nervozități cu totul speciale la un concert dat în Anglia, la Manchester. În acest oraș, Rubinstein se bucura de o apreciere cu totul specială, își avea publicul său, care-l ridica în slăvi — deci cu atît mai mare îi era grija să-l satisfacă pe deplin. Dar să-i dăm cuvîntul interlocutorului nostru :

— Exista acolo un critic de o excepțională erudiție și severitate, care mă impresionase în mod cu totul neobișnuit din chiar momentul cînd îl cunoscusem, cu ani în urmă. În seara recitalului cu pricina, ies în scenă, mă înclin de cîteva ori pentru a mulțumi aplauzelor călduroase cu care mă primise publicul și, înainte de a mă întoarce spre pian, zăresc în fundul sălii pe criticul meu, cu bogatul păr alb, cu ochii de vultur ațintiți asupra mea, gata să mă foarfece ! Mă așez la pian și prima clapă pe care o ating — notă falsă ! M-am crispat teribil. Însă, cu un efort imens de concentrare, totul a mers în continuare perfect. Cînd am revenit pe podium, după pauză, am constatat că amicul își schimbase locul — avansase cu vreo cîteva bănci. Prins iarăși de acea paralizantă tulburare — debutez iar prin vreo două clape greșite. Starea mea de spirit devenea de-a dreptul îngrijorătoare și cu greu am ajuns cu bine la sfîrșitul concertului. Succes mare, publicul cerea suplimente... Cînd am ieșit la primul supliment, nici nu m-am uitat în sală ! La al doilea, am aruncat totuși o privire circumspectă. Sigur ! Călăul meu era în față, la doi metri de mine și striga „Bravo" cu gura plină. Mai mă

uit o dată bine la el şi... stupoare! Omul care mă chinuise toată seara nu era faimosul critic! Îl confundasem cu un paşnic meloman. Dacă din cele ce v-am povestit puteţi deduce o definiţie, v-aş fi foarte recunoscător! Dar credeţi-mă, e imposibil!

*

Un spectacol este în acelaşi timp ceva foarte masiv şi foarte fragil. Cîtă risipă de muncă, de fantezie creatoare reprezintă activitatea complexă a unei lumi de interpreţi şi regizori, de oameni cu profesiunile cele mai variate, pe care îi reuneşte acest singur scop — arta adusă cît mai aproape de spectator... Se întîmplă uneori, însă, să mai existe un regizor, anonim, impalpabil, plin de fantezie şi inventivitate şi el, ale cărui intervenţii sînt întotdeauna neaşteptate şi, în majoritatea cazurilor, neplăcute: întîmplarea, unii îi spun hazard, acel aghiuţă neastîmpărat care poate da în cîteva clipe peste cap cea mai îngrijită punere în scenă, aducînd ilaritate unde trebuie seriozitate sau transformînd momente comice în mici drame, destul de importante în viaţa unui artist sau a unui spectacol.

Era prin 1937. Asistam, la operă, la un spectacol extraordinar cu *Traviata*, avînd în rolul principal pe Ewa Bandrowska, cunoscuta soprană poloneză, foarte iubită de publicul nostru. Germont-tatăl era Toni Lupescu, iar tenorul Mircea Lazăr cînta pe Alfredo. După cum se ştie, în actul al doilea, acesta are de primit o scrisoare de la tatăl său, care-şi anunţă sosirea neîntîrziată. Deci, în scenă Alfredo singur, vine valetul, îi dă misiva, tînărul o citeşte şi, după cîteva clipe urmează intrarea pă-

rintelui... Ce s-a întîmplat în culise, n-a mai putut afla nimeni. Probabil că o clipă de neatenție din partea regiei de culise, coroborată cu nerăbdarea și o ușoară distracție a lui Toni. Fapt e că, pe muzica valetului cu scrisoarea, Mircea Lazăr s-a pomenit față în față cu tatăl său. Stupoare în sală, unde mulți spectatori cunoșteau opera notă cu notă, stupoare în scenă, în cușca sufleurului și... la pupitrul orchestrei, unde experimentatul Egizio Massini nu-și credea ochilor. Dacă în teatrul vorbit s-ar mai fi putut salva aparențele cu vreo replică ingenioasă strecurată subtil, în operă nu-i nimic de făcut! Muzica își urmează implacabil drumul ei, directivînd cu strictețe orice mișcare. Știți cine a salvat situația? Tot bietul Toni! Dîndu-și imediat seama că a picat în scenă ca... „musca-n lapte", cum ne-a povestit el după spectacol, a făcut, în aparență foarte calm, o întoarcere de o sută optzeci de grade și a reintrat în culise. După cîteva clipe, de data aceasta așa cum scria în caietul de regie, a revenit în scenă cu demnitatea cerută de rol și a cîntat cu patos frumoasa sa arie.

Lui Leo Slezak i s-a întîmplat o situație inversă: a intrat în scenă doar cu o fracțiune de secundă înainte de a fi fost prea tîrziu. Celebrul tenor ne-a povestit, se pare că a consemnat povestioara și în memoriile sale, ce i s-a întîmplat la un spectacol cu *Aurul Rinului* la Londra. Neînțelegînd engleza regizorului de culise, masivul cîntăreț tot aștepta în cabină să i se anunțe intrarea în scenă care, de fapt, îi fusese dată de mult. Întîrziat, a fost nevoit să se angajeze într-o goană de-a lungul unui interminabil coridor, cu sărituri de ied zburdalnic, agitat, gîfîind, zvîrlindu-se în

scenă exact la timp pentru a-şi debita textul : „Priviţi cum stau liniştit, aici, pe malul Rinului..."

*

Mă aflam într-o dimineaţă în sala Ateneului, împreună cu Arthur Rubinstein. Venise să studieze cîteva ore pe pianul pe care avea să cînte în recitalul din seara respectivă. Eram numai noi doi, el pe scenă, eu într-un fotoliu din fundul sălii. La un moment dat, se apropie de mine unul din oamenii de serviciu, care îmi spune că sînt aşteptat la secretariat de doi domni. Cînd am coborît, am constatat că cei doi domni din birou erau comisari în uniformă. După ce m-au legitimat, m-au poftit să-i urmez la Prefectură. Toate încercările mele de a afla ce faptă gravă comisesem au rămas fără rezultat. Nici propunerea de a lua împreună o maşină care să ne ducă la destinaţie n-a avut mai mult succes. Trebuia să mergem pe jos, eu aflîndu-mă în mai mult decît penibila situaţie de a parcurge drumul pe Calea Victoriei, de la Ateneu la Prefectură, flancat în văzul lumii de doi uniformaţi ai forţei publice. Ajunşi la Prefectură, am fost introdus în anticamera unui mare „şef", unde se afla o tînără şi elegantă blondă. Am fost primit imediat.

— Dumneata te ocupi de concertul de astă-seară al lui Rubinstein ? m-a întrebat „şeful" cu gravitate.

— Da, domnule chestor.

Pe loc gravitatea s-a transformat în miere. Domnul chestor s-a ridicat din fotoliu, a venit zîmbind spre mine, mi-a pus, ca unui vechi prieten, mîna pe umăr şi mi-a spus :

— Păi bine, amice, este posibil să rămîn eu fără bilete la un asemenea concert ?! De cîteva zile mă chinui să găsesc două locuri, dar degeaba, totul e vîndut !

Înţelegînd în sfîrşit despre ce era vorba, am răspuns deîndată :

— Sigur că nu veţi rămîne fără locuri. Mă duc imediat la casa de bilete să văd ce rezerve pentru protocol mai există şi vă telefonez cînd să trimiteţi după ele...

— Nu... Nu aşa, drăguţule ! Îţi dau eu acuma un însoţitor căruia îi vei înmîna biletele şi el le va achita pe loc.

— Foarte bine, dar am şi eu o rugăminte...

— Anume ?

— Acest... însoţitor, să fie în haine civile. Ştiţi...

— Se aprobă.

Chemat telefonic, însoţitorul a sosit ca fulgerul. M-am despărţit de chestor ca de un amic. Cînd am trecut prin anticameră, am putut observa zîmbetul satisfăcut al blondei, care auzise probabil convorbirea din cabinetul „şefului". M-am gîndit atunci că era mare melomană şi, probabil, din asta mi s-a tras...

*

Celebrul actor vienez Alexander Moissi, — ca protagonist al unui mare ansamblu teatral, se afla în turneu la Bucureşti. Juca rolul titular în *Hamlet* şi spectacolul avea loc la teatrul din strada Lipscani. Pe timpul acela, cam la începutul deceniului al patrulea, nici sala nu era prea confortabilă, iar cabinele artiştilor lăsau foarte mult de dorit şi ca spaţiu, şi ca aerisire. Într-o pauză, Mois-

si, costumat, a ieşit printr-o uşă din fundul scenei care dădea în strada Blănari, să ia puţin aer şi să fumeze o ţigară. Înfăţişarea „individului suspect", îmbrăcat ciudat, parcă şi cu o sabie la şold, a trezit vigilenţa sergentului din post. Intrigat, s-a apropiat de el, l-a întrebat ceva şi suspiciunea lui s-a dublat cînd a văzut că nu se poate înţelege cu el. Urmarea logică: „un străin în uniformă — hai cu el la prefectură!" Din fericire, în mulţimea de gură-cască ce se adunase într-o clipă în jurul celor doi — aşa cum ne-a povestit un martor ocular — s-au găsit cîteva persoane care cunoşteau limba germană şi au descurcat repede iţele, probabil spre marea dezamăgire a reprezentantului forţei publice, care pierduse ocazia de a se evidenţia.

*

Diabolica fantezie a „Neprevăzutului" este imensă şi scena cu slujitorii ei sînt un debuşeu predilect pentru desfăşurarea ei. Vă închipuiţi ce moment penibil pentru un violonist care, în clipa cînd ridică mîna cu arcuşul pentru a-şi începe concertul, constată că, în loc să se aşeze pe coarde, nărăvaşul arcuş i-a fugit dintre degete şi, descriind un arc în aer, a aterizat în braţele unui spectator, uluit, din primele rînduri. Era la Ateneu, se cînta Concertul pentru vioară şi orchestră de Beethoven şi, aflîndu-mă aproape de cel care prinsese arcuşul, l-am luat repede şi l-am întins imediat solistului. Totul a durat doar cîteva clipe, dar cît de lungi au părut ele celui în cauză... Mulţumită prezenţei de spirit şi calmului dirijorului — prietenul meu Emanuel Elenescu — care urmărea cu coada ochiului incredibila aventură de prestidigitaţie a solistului

său — orchestra a continuat să cînte, iar violonistul a intrat și el... din mers, cu o exemplară stăpînire de sine, astfel încît minunata partitură beethoveniană s-a putut desfășura în toată măreția ei.

*

Mă aflam într-un rînd la Viena, în micul studio de concerte al Academiei de muzică, la producția clasei de muzică de cameră condusă de un cunoscut al meu. Sala arhiplină, pe scenă un trio de studenți urma să ne prezinte o lucrare de Haydn și una de Ravel. O clipă de neatenție la aranjarea notelor pe pupitre și, în știma viorii trio-ului de Haydn s-a strecurat o pagină din Ravel. Începe concertul și bietul violonist, disperat, contorsionîndu-se pe scaun în fel și chip, reușește să atingă cu vîrful arcușului fila vinovată, făcîndu-i vînt în sală. Spre ghinionul lui, un spectator atent și binevoitor a ridicat-o și i-a așezat-o grijuliu, „la locul ei", pe pupitru. Primul timp al manoperei s-a repetat, foaia a zburat din nou în sală, dar pînă să fie repusă „la loc", s-a ajuns și la mica pauză dinaintea părții a doua a trio-ului, astfel că s-a putut face ordine în știme.

*

Un alt fel de „încurcătură", a cărei desfășurare vijelioasă a făcut pe unul dintre eroii ei să traverseze clipe dramatice sau cum arată unele lucruri cînd „întîmplarea" își ia ca asociat spiritul de farsă al cuiva:

Prin 1950, cred, pe la începutul stagiunii concertistice, într-o sîmbătă la ora două, eram într-un birou de la fosta agenție de spectacole „AGES", care vin-

dea şi biletele Filarmonicii. Uşa se deschide furtunos şi în cameră irupe unul din salariaţii administrativi ai Filarmonicii, întrebîndu-mă cu glasul sufocat de emoţie :

— Nu ştiţi dacă mai sînt bilete la concertul nostru de astă-seară ?

— Ba ştiu foarte bine că de o săptămînă nu mai există nici un loc liber. Ca de obicei cînd dirijează maestrul Georgescu.

— Vai de mine, ce mă fac ?! Mare-ncurcătură, dom' Bratin !

— Ce s-a-ntîmplat ?

— Ni s-a telefonat de la Minister că patru oaspeţi străini, personalităţi de vază, academicieni pare-mi-se, doresc să vie diseară la concert. N-am unde să-i plasez ! Dar mi-a venit chiar acum o idee ! Ce credeţi, dacă l-aş ruga pe maestrul Georgescu să ne cedeze loja dumisale, că doar dumnealui tot va fi în scenă ?!

Am încercat să-i spun bietului om că ideea lui nu era ideală. Că pe de o parte, ştiam că familia Georgescu avea întotdeauna invitaţi în această lojă, iar pe de altă parte găseam că nu era indicat ca, doar cu cîteva ore înainte de concert, să deranjezi un artist sensibil, cu atît mai mult cu cît era vorba de probleme de a căror soluţionare putea să se ocupe o mulţime de altă lume. Dar străduinţa mea s-a dovedit zadarnică. Interlocutorul meu nici nu mă asculta ; pusese mîna pe cartea de telefon şi îi întorcea foile agitat, bombănind :

— Cum, doamne, de-am uitat tocmai acum şi numărul maestrului, că doar îl ştiu pe dinafară... Georgescu George, Georgescu George... — că mulţi

mai sînt, Georgescu George... Aha, uite-l! Corespunde şi adresa... Aşa. Ia să vedem!

Şi îşi propteşte degetul asupra numărului proaspăt găsit, în vreme ce cu cealaltă mînă ridică zorit receptorul de pe furcă. Probabil, însă, că emoţia a făcut ca degetul să nu stea locului, ci să-i alunece neastîmpărat cu cîţiva milimetri mai sus sau mai jos. Fapt e că a ajuns la un alt Georgescu George, mucalit din cale-afară şi, probabil avocat, deoarece titulatura de „maestre" cu care a fost interpelat, nu l-a frapat. Telefonul se afla lîngă mine, aşa că mi-a fost uşor să urmăresc replicile de la ambele capete ale firului.

— Alo, casa maestrului Georgescu?

— Da.

— Sînteţi chiar dumneavoastră?!

— Da, da.

— Să trăiţi, maestre. Bine că v-am găsit. Ştiţi, e o încurcătură cu concertul dumneavoastră de diseară...

— Cu ce?!

— Cu concertul pe care-l dirijaţi diseară...

Răspunsul se lăsă aşteptat cîteva clipe:

— Ahaaa, da, am înţeles. Şi ce e cu concertul meu de diseară?

— Păi, s-a comunicat de la Minister că... şi eroul meu deapănă povestea, încheind alarmat:

— Am aflat, acum, că nu mai sînt locuri, aşa că direcţia n-o să aibă unde să-i plaseze!

— Şi... eu ce să-ţi fac?!

— Vă rog să nu vă supăraţi, maestre, dar m-am gîndit, ştiţi, să vă rog să fiţi de acord să iau loja dumneavoastră...

— Ia-o, dragă, ia-o! Dacă ai nevoie...

— Atunci o să-mi permit s-o trec pe doamna Georgescu...

— S-o treci, dragă, bineînțeles, s-o treci! Dacă e nevoie...

— Și pe invitații dumneavoastră să-i mut...

— Mută-i, dragă, mută-i pe toți unde-ți place! Dacă e nevoie...

— Mulțumesc, maestre, mulțumesc din suflet. Să trăiți, să trăiți!

Și, aruncîndu-mi o privire triumfătoare și cu mult subînțeles, plecă în goană să aranjeze lucrurile, așa cum îi dăduse „maestrul" mînă liberă.

Seara la Ateneu, furtună cu fulgere și trăsnete. Victima farsei a trebuit să se facă pe loc nevăzută, în timp ce direcția făcea ordine, spre satisfacerea tuturor: oaspeții au fost așezați în cîteva fotolii aduse suplimentar, și familia și invitații lui George Georgescu au intrat, firește, în loja cu numărul opt, loja obișnuită, permanentă, a dirijorului.

Dar maestrul, avîntîndu-se cu elanul obișnuit pe podium, nu și-a început concertul decît abia după ce o privire aruncată fugar spre ea, l-a asigurat că lucrurile erau cu adevărat în ordine.

*

Am fost de multe ori întrebați cum ne-a venit ideea alcătuirii lucrării intitulate *Calendarul Muzicii Universale* și cum s-a desfășurat foarte complicata muncă pentru realizarea ei.

Ideea o aveam de mult. Dar mai ales cînd mi-am început activitatea la secretariatul muzical al Filarmonicii am simțit nevoia unui instrument de lucru ușor de cercetat, cu notații biografice și ale muzicienilor români, în care să am siguranța exactității datelor. Și tot atunci am gîndit că o aseme-

nea carte ar putea fi utilă nu numai unor instituţii de profil, — radio, conservator, unele publicaţii — dar şi marelui public meloman, dornic de o documentare uşor accesibilă, scrisă în româneşte.

Adunasem timp de ani de zile fişe interesante, am adus la zi însemnări mai vechi, am parcurs enciclopedii, lexicoane, dicţionare muzicale, am confruntat monografii şi lucrări de memorialistică, pînă ne-am trezit cu mii de notaţii, un material imens, copleşitor, însă amorf, nesistematizat, o adevărată comoară dar fără cheie, pentru moment.

Ne lăsasem prinşi într-o muncă infernal de migăloasă, cu pasiune dar şi cu seninătatea omului fără experienţă în acest domeniu, o muncă ce avea să ne acapareze ani de zile. De la început am văzut cît ar fi de interesant să sistematizăm materialul după o formulă oarecum inedită, adică în ordinea strict calendaristică a datelor — atît în ceea ce îi privea pe compozitori sau interpreţi, dar şi primele audiţii sau alte evenimente. Cu alte cuvinte, să înglobăm cam o mie de ani de muzică universală în cele maximum trei sute şaizeci şi şase de zile ale unui an calendaristic. Era ceva mai deosebit faţă de lexicoanele şi enciclopediile curente, care au materialul organizat în ordine alfabetică, oferind un unghi de vedere în plus.

Dificultăţile, inerente unei asemenea înfăptuiri, erau cîteodată paralizante. Între altele, ne încurcau teribil nepotrivirile de date de la un lexicon la altul — fie inadvertenţe, sau notaţii voit eronate ale unor date de naştere, şi nu era numai sexul slab cel care se dorea întinerit cu cîţiva ani. Metodele de stabilire a adevărului — esenţial pentru structura *Calendarului* — erau variate : corespon-

denţă cu cei în cauză, unde se putea, sau cu descendenţi ai lor; sau cu muzee şi arhive, cu oficii de stare civilă, sfaturi populare, administraţii de cimitire... O surpriză am avut, de exemplu, şi cu marea noastră cîntăreaţă Elena Teodorini. Data luată de pe piatra tombală a artistei, de la cimitirul Sfînta Vineri, o arăta cu trei ani mai tînără decît o găsisem noi notată într-un vechi lexicon american. Nici chiar familia nu-i cunoştea vîrsta cu exactitate. Fireşte că am considerat că notaţia din lexicon, făcută în timpul vieţii ei, trebuia să fie cea exactă, astfel că aşa am preluat-o şi în *Calendar*.

Am fost de multe ori copleşiţi, chiar descurajaţi de problemele din ce în ce mai grele, aproape insurmontabile, care apăreau tot mai des, pe măsură ce ne apropiam de terminarea cărţii. Dar buna primire de care s-a bucurat apariţia ei în librării, scrisorile frumoase de apreciere pe care le-am primit, au fost răsplata cea mai de preţ pentru munca noastră.

Cu cîţiva ani înainte de apariţia volumului *Calendarul Muzicii Universale* stăteam de vorbă despre bogatul material documentar ce-l adunasem cu prietenul nostru Boris Stegărescu, regizor pe atunci al Televiziunii. Şi am ajuns la ideea de a propune Radioului o emisie lunară, bazată tocmai pe acest vast material informativ, adică un grupaj de date importante din istoria muzicii universale, cuprinse în luna respectivă: aniversări, comemorări, prime audiţii, premiere, cu detalii inedite — ilustrate cu o muzică adecvată. Trebuia să fie o emisie în acelaşi timp distractivă şi educativă.

Ni s-a cerut să scriem un scenariu de probă, pe care l-am prezentat direcţiei emisiunilor muzicale. Cei doi directori, compozitorii Ovidiu Varga şi Theodor Carţiş, după ce l-au studiat cu minuţiozitate, nu numai că au îmbrăţişat cu căldură propunerea noastră, dar au hotărît să fie „pusă în undă" cît de curînd posibil şi la oră şi zi foarte avantajoase: ultima duminică a lunii, la orele 18, cu o durată de şaizeci de minute.

Munca pentru alcătuirea emisiilor era captivantă, dar deloc uşoară: începeam cu selecţionarea datelor propriu-zise, continuam cu construirea textului vorbit, a părţii anecdotice, adaptarea lor pentru microfon, urma apoi alegerea segmentelor muzicale ilustrative, stabilirea unei balanţe între partea vorbită şi cea cîntată, totul trebuind să se închege în montajul final într-o realizare omogenă. Lucram în patru, noi doi şi Boris cu soţia lui, Geta Stegărescu, redactor la secţia muzicală a Radioului, cea care dădea forma definitivă a emisiei, punînd în joc alături de marea ei experienţă, o deosebită pricepere, bun gust, o inepuizabilă putere de muncă şi multă, foarte multă răbdare.

Din cînd în cînd pregăteam emisiuni similare şi pentru Televiziune, dedicate exclusiv muzicii româneşti.

Însă „Filele de calendar muzical" de la Radio au fost cu adevărat longevive, bucurîndu-se de ospitalitatea microfonului trei ani şi jumătate, păstrîndu-şi în tot acest timp bogăţia informativă, prospeţimea şi succesul.

MOMENT SENTIMENTAL

Era de la sine înţeles ca, vorbind despre concertele unor oaspeţi străini la Bucureşti, să creionăm şi cîteva din interferenţele pe care vizitele lor le-au avut cu mediul nostru artistic, cu personalităţi de renume ale culturii noastre, pentru a nu lipsi tabloul vieţii spirituale a Capitalei din acea perioadă de elemente preţioase. Însă unele momente au avut un colorit special, care ne face să zăbovim ceva mai îndelung asupra unuia din ele, întîlnirea cu „Nea Apostol".

După cum am mai spus, ne-am cunoscut în 1936, cu ocazia concertului dat de Pablo Casals. Iar de atunci, puţine au fost evenimentele artistice unde să nu ne fi văzut.

În timpul uneia din vizitele sale la Bucureşti, ca invitat al Filarmonicii noastre, Claudio Arrau şi-a exprimat dorinţa să asculte cea mai recentă înregistrare pe disc a Concertului al treilea pentru pian şi orchestră de Rahmaninov, în interpretarea lui Vladimir Horowitz. Nu-l cînta la noi, însă de aici el pleca la Sofia, unde era programat cu

această piesă și îl interesa foarte mult cum sunau anumite pasaje în viziunea marelui pianist american. Noi nu ne procurasem încă plăcile, dar ca gazdă și prieten doream mult să-i satisfac dorința, convins că nici măcar nu putea fi prea complicat.

Dar mă înșelasem. Nu le-am găsit la magazinele de muzică. Atunci m-am adresat discotecilor din instituțiile noastre de specialitate — la Radio, la Conservator, apoi unor pianiști, unor melomani... fără nici un succes. Singura resursă a fost „Nea Apostol" :

— Da, da, îl am ! E o înregistrare mare. Mi-a sosit acum zece zile direct de la Londra. Poftiți să-l ascultați, vă aștept cu plăcere !

Și am fost pentru a nu știu cîta oară la Apostol, și Arrau era al nu știu cîtelea mare artist care-l vizita. Locuia în cartierul 13 Septembrie, pe strada Prof. Ion Clinciu, într-o căsuță bătrînească pitită în fundul unei curți cu cișmea la poartă și flori multe spre stradă. O ușă simplă cu geam, un prag înalt și... iată-te intrat în prima din cele două camere, nu prea mari, scunde, ce adăposteau universul de frumos care te absorbea din prima clipă. În ambele camere, pereții complet acoperiți cu tablouri valoroase, începînd cu faimoasele *Rufe la uscat* ale lui Luchian, Grigorești, Andreești, Petrașcu, Tonitza, Iser... cele care nu mai încăpeau pe sus erau pe jos, sprijinite de ce se putea. Pe cele două scrinuri care ascundeau în sertarele lor comorile muzicale, dansatoare zglobii din porțelan de Meissen cu diafanele lor dantelării se învecinau cu porțelanuri de Sèvres și cu tot atît de delicate statuete de Tanagra. Printre ele, cîte o icoană de

lemn din secolul XIII aştepta cuminte momentul cînd i se va găsi un locşor pe perete. În prima cameră, pe lîngă o canapea, o masă cu cîteva scaune şi un dulăpior, obţinut cu greu de la soţul ei de coana Stela, pentru necesităţi gospodăreşti, se afla un „Godin" mare, din tuci, care iarna încălzea ambele camere. Dincolo, un divan mare, rafturi de bibliotecă ce înconjurau camera, încărcate cu literatură românească şi partituri muzicale, o masă ceva mai mare, două-trei scaune şi un splendid patefon-mobilă, acţionat însă manual, — casa nu avea încă electricitate. A fost introdusă abia după marele cutremur din noiembrie 1940, care a adus grele stricăciuni pereţilor şi plafonului, necesitînd reparaţii esenţiale.

În uşă, alături de braţele larg deschise, de zîmbetul aşternut pe figura luminoasă, de privirea blîndă şi catifelată a amfitrionului, se afla întotdeauna şi „coana Stela", bucuroasă de oaspeţi, ale cărei mîini vrednice se simţeau în curăţenia de farmacie care domnea peste tot şi în măiestria cu care împletiseră minunile de dantelărie ce completau ambianţa acestui colţ de rai. Exista şi un nemulţumit : imensul motan siamez, „Prinţ", care trebuia să elibereze locul lui favorit de pe divan şi, cu vădită neplăcere, se refugia îmbufnat şi demn în braţele coanei Stela, dincolo...

La fiecare vizită pe care o făceam în casa Apostol, descopeream noi achiziţii, un fildeş vechi, discuri noi, o pictură... Dar ele nu se făceau la întîmplare — Apostol nu era un acaparator — ci după ce erau studiate multă vreme, pe la anticariate, pe la colecţionari, pe bază de schimb cu alţi pasionaţi. Apostol avea în general diminețile li-

bere și se odihnea de munca de ospătar la un restaurant atît de plin de efervescență cum era „Continentalul", colindînd magazinele de muzică, studiind prospecte, ascultînd muzică, făcîndu-și comenzile de discuri direct de la casele producătoare. Era prin 1945, cînd am văzut la el un vas oriental splendid care trona într-un colț pe un scăunaș acoperit la rîndul lui cu un „persan" de mare preț. Se vedea că trebuie să fie o piesă rară. Privirii noastre întrebătoare — știam bine că nu mai văzusem vaza — îi răspunse coana Stela :

— Știți cînd a cumpărat soțul meu minunea asta ? La 4 aprilie 1944, după bombardament. Cînd tot orașul era în panică și cine putea să părăsească Bucureștiul își făcea bagajele, mi-a venit acasă Apostol, încîntat, cu ea în brațe. Cochetase el multă vreme cu dînsa, dar prețul era tare mare. După bombardament, proprietarul a fost bucuros să se debaraseze de ea și pentru o sumă mai mică !

Întîlneam, uneori, la Apostol, pe scriitorul Ionel Teodoreanu — mare amator de arii vechi și de șansonetă franceză, sau pe poetul Vasile Voiculescu, iubitor de Wagner și Richard Strauss ; pe eruditul critic de artă Petre Comarnescu, pe criticii muzicali Radu Cioculescu și Emanoil Ciomac, pe soliști ai Operei Române ca Nicolae Secăreanu, artist deosebit de interesat de muzica instrumentală în aceeași măsură ca de cea vocală ; pe flautistul Vasile Jianu, pe actorul Nicolae Soreanu și încă mulți, mulți alții. Apostol cunoștea gusturile unora din ei, care veneau să asculte anumite lucruri, dar mulți îl rugau să le alcătuiască el un program. Apostol îi împăca pe toți. Era fericit cînd le putea vorbi despre ultimele lui achiziții, era de multe ori

atît de nerăbdător, încît îl auzeai chiar din prag:

— Am primit ieri ultima înregistrare *Don Giovanni* cu ansamblul Operei din Glyndebourne dirijat de Fritz Busch. Sau: azi dimineața mi-a sosit un concert pentru pian și orchestră de Mozart. N-o să ghiciți cine e solistul! Bruno Walter!

Autodidact, Apostol se documenta temeinic asupra unor probleme de specialitate — detesta superficialitatea. În materie de interpretare muzicală, părerea lui căpăta valoare de expertiză. Nu o dată am asistat la discuții între el și interpreți de valoare, ca Ionel Perlea sau Alfred Alessandrescu, în care — cu exemplificările de rigoare — își susținea punctul de vedere, fie că Simfonia Pastorală de Beethoven este mai convingătoare în înregistrarea lui Furtwaengler decît în cea a lui Toscanini; sau, de pildă, că partea a III-a a Concertului de vioară de Ceaikovski este mai bine cîntată de Huberman decît de Heifetz, care rămîne neîntrecut în rest.

Într-o zi, unul din clienții permanenți ai „Continentalului" — secretar la Palat — îi adresă o invitație:

— Domnule Apostol, într-una din zilele viitoare am să te rog să mergi cu mine la Palat...

— Unde?

— La Palatul regal. I-am vorbit regelui de dumneata și ar dori să te cunoască și să te consulte în legătură cu discoteca sa personală. Dorește să aibă seria completă a sonatelor de pian de Beethoven — vrea să știe ce interpreți preferi dumneata pentru fiecare din ele.

— N-am eu ce căuta la palat, domnule secretar. Dacă doriți, vă pot face o listă cu cei mai buni pianiști beethovenieni care, așa cred eu, sînt doar

trei, şi o daţi dumneavoastră cui trebuie.

Am văzut notiţa făcută de Apostol, verificînd o dată în plus competenţa lui. El era de părere că primele sonate ar trebui să fie cîntate de Edwin Fischer, cele din perioada de mijloc — de Arthur Schnabel, iar ultimele zece — de Wilhelm Backhaus, cu menţiunea specială ca Sonata opus 106, *Hammerklavier*, să fie neapărat în înregistrarea acestuia din urmă, ca una din lucrările cele mai pretenţioase şi mai dificile, care prin lungimea şi problemele interpretative pe care le pune intră în repertoriul unui număr foarte redus de executanţi.

Mi-a făcut o plăcere deosebită să-i confirm alegerea, povestindu-i o întîmplare la care asistasem în sala Musikverein din Viena, la un recital de sonate de Beethoven, susţinut de Backhaus, în 1930 cred: programul cuprindea şi *Hammerklaviersonate*. Era o seară excepţională, în care interpretul şi auditoriul vibrau la unison, contactul dintre scenă şi public — total. După terminarea celebrei sonate, nu s-a auzit în primele clipe nici o reacţie a sălii. Apoi, toată lumea s-a ridicat în picioare şi după acest „suspens" de reculegere — rarissim în uzanţele sălii de concert — au izbucnit aplauze şi ovaţii, în semn de omagiu pentru marele pianist.

•

În casa primitoare a lui Apostol s-au perindat multe generaţii de tineri muzicieni, de studenţi veniţi uneori cu profesorii lor de la conservator să-şi completeze cunoştinţele ascultînd discuri, pe care amfitrionul le punea la dispoziţie cu generozitate, mai ales cînd era vorba de un mare talent,

ca de pildă Dinu Lipatti. Se iubeau şi se stimau reciproc. Lipatti asculta ore întregi, concentrat, tăcut. Uneori repeta cîte un disc de două şi de trei ori. După un *Preludiu şi Fugă* de Bach cîntat de Horowitz, spuse extaziat: „Mă gîndesc că omul ăsta cîntă această piesă cu 120 pe oră şi e totuşi muzică... adevărată... şi e Bach... Oare cine mai poate cînta aşa ?"

— Eşti modest, Dinule — îl încuraja Apostol cu toată convingerea, — vei cînta şi tu aşa, sînt sigur... Eşti foarte mare, Dinule !

Despre Horowitz avea şi Apostol o părere cu totul excepţională, rămînînd pe poziţie ori de cîte ori era în controversă cu unii muzicieni care-l socoteau pe marele pianist ca fiind exclusiv un senzaţional fenomen al virtuozităţii instrumentale. Printre aceştia s-a numărat un oarecare timp — mai ales la primele discuri sosite la noi — şi eminenta pedagogă Florica Musicescu, profesoară a lui Dinu Lipatti. La una din audiţiile oferite special distinsei pianiste şi studenţilor ei, Apostol — punînd pe platoul patefonului un disc, spuse :

— Am primit zilele acestea un lucru tare frumos — Mazurca în fa diez minor şi Nocturna în fa minor, de Chopin, într-o interpretare cu totul ieşită din comun...

— Cine cîntă ? se interesă domnişoara Musicescu.

— N-am reţinut numele, e tare încîlcit, o să-l descifraţi dumneavoastră de pe etichetă, după aceea. Ştiţi, cînd apare ceva deosebit, casele de discuri îmi trimit plăcile chiar înaintea prospectelor, de aceea nu prea sînt documentat, — con-

tinuă Apostol, grăbindu-se să pună aparatul în funcţiune.

Pe măsură ce camera se umplea de muzică, se putea citi pe feţele tuturor impresia profundă pe care o resimţeau. Se încrucişau exclamaţii şoptite: „muzicalitate desăvîrşită", „sensibilitate şi profunzime", „cîtă convingere şi perfectă realizare în redarea întregei game de sentimente chopiniene", „înnobilare a unor piese atît de cunoscute"...

— E sigur Rubinstein, sau... Arturo Benedetti Michelangeli, se grăbi să ghicească un student.

— Nuuu! — sări amuzat Apostol. Pe aceştia îi cunosc doar, ştiu cum îi cheamă. E unul mai nou...

Discul s-a oprit. Apostol îl dă domnişoarei Musicescu, pentru descifrarea numelui încîlcit.

— Domnule Apostol, te ţii de farse! — fu replica amuzată; şi, adresîndu-se studenţilor: Pe etichetă stă scris: Vladimir Horowitz!

*

Il amuza grozav pe Apostol să facă astfel de glume, cu caracter instructiv. Odată, adunaţi în jurul patefonului, ascultam o piesă de violoncel, disc pus la sugestia amfitrionului.

— Cine cîntă? se interesă cineva.

— Vă spun imediat. Dar mai întîi aş vrea să ştiu dacă vă place sunetul violoncelului, vă rog să-l urmăriţi cu multă atenţie.

— Da, sună frumos... Uneori acutele ies niţel forţate, totuşi interpretarea e desăvîrşită şi interpretul cu totul excepţional, spune unul din instrumentiştii care se afla printre noi.

— Apoi să ştiţi că nu e violoncel şi nu e violoncelist! Este contrabasistul Serghei Koussewitzky,

— ne dezvălui secretul Apostol, zîmbind, reamintindu-ne că celebrul dirijor, conducătorul, timp îndelungat, al orchestrei simfonice din Boston, a fost în anii tinereții un excelent contrabasist concertist. Recitalele lui făceau senzație prin acuratețea tonului, virtuozitatea și muzicalitatea interpretării unor piese dificile din repertoriul violoncelului.

*

Trăsătura esențială a lui „Nea Apostol" a fost sincera lui dragoste de oameni, dorința de a împărți cu cît mai mulți bucuria comorilor lui. O făcea neobosit, cu discreție și generozitate, modest, niciodată blazat. Oaspeții care îl vizitau erau de multe ori programați cu săptămîni înainte, în funcție de serile libere pe care le avea. Nu te puteai sătura să contempli delicatețea cu care atingea un obiect de artă, atenția cu care ștergea ambele fețe ale unui disc și înainte și după cîntat, cu pernița de pluș, concentrarea care i se așternea pe figură cînd asculta muzică sau cînd privea un tablou. Am insistat în rîndurile de mai sus asupra legăturilor lui cu muzica, dar el a avut mulți prieteni și printre pictorii, graficienii, colecționarii de artă ai timpului său.

La concerte, care coincideau de obicei cu orele lui de serviciu, îl vedeam mai rar, numai la programe deosebite sau la interpreți excepționali, fără ca celebritatea lor să-l influențeze. Dimineața însă, de cîte ori avea puțin timp, venea să-mi facă o vizită la Ateneu. Foarte des se întîmpla să urcăm împreună sus, în sala întunecată, spre a asista la

vreo repetiţie a orchestrei, printre membrii căreia se numărau şi mulţi cunoscuţi ai lui.

Pentru George Enescu, care îl aprecia şi îl iubea, Apostol avea un cult. Nu-i lipsea nici o înregistrare şi venea la toate concertele din Bucureşti ale maestrului. Era lucru ştiut că, după concert, doamna Enescu ţinea întotdeauna să-l întrebe: „Domnule Apostol, sînteţi mulţumit?" — deşi faţa radioasă a acestuia spunea tot.

Coana Stela ne povestea că uneori, după ce plecau musafirii după ore întregi de audiţie, soţul ei, care îşi avea şi el preferinţele sale, îi spunea scotocind într-un sertar:

— Ei, acuma să ascult şi eu niţică muzică... Şi aşeza grijuliu un disc mic pe platanul patefonului. Se sprijinea de uşorul uşii, în picioare, cu ochii închişi, cufundat în lumea unui Coral de Bach şi, abia după aceea, îşi considera încheiată ziua.

ATENEUL ROMÂN ȘI FILARMONICA „GEORGE ENESCU"

Splendidul palat al Ateneului Român, de pe Calea Victoriei, astăzi emblemă a Capitalei și simbol al vieții culturale a țării, așa cum l-au visat inițiatorii lui, face parte din categoria acelor lăcașuri de cultură care te atrag și îți transmit sentimentul de bucuroasă ospitalitate chiar din momentul cînd îți apar înaintea ochilor, înainte de a le păși pragul. Monumentalitatea clădirii, demnă de destinația ei, departe de a fi inhibantă, te încălzește; iar arhitectonica ei te captivează, fie că o privești pe orizontală, sau pe verticala de patruzeci și unu de metri, al cărei apogeu îl constituie minunata cupolă, străpunsă de douăzeci de ferestre, împodobite cu cununi și lire.

Forma de dom, determinată de structura sălii, una din puținele săli rotunde de concert din lume, este o urmare a faptului că municipalitatea orașului a pus la dispoziția constructorilor o fundație existentă mai de mult, pe care o turnase Societatea ecvestră română pentru un manej.

Deoarece fondurile de care dispuneau inițiatorii acestui temerar proiect, în frunte cu Con-

stantin Esarcu, de a dota capitala țării cu „un adevărat templu al artei și al științei, care să fie în primul rînd o operă de artă" erau mult sub nivelul entuziasmului care îi însuflețea, ei au adresat un apel către toate asociațiile științifice și culturale care urmau să aibă contingență cu scopul viitoarei clădiri, dar și viitorului public — solicitare al cărei răspuns nu s-a lăsat așteptat. Bucureștenii, invitați să cumpere bilete la o loterie care s-a tras în grădina Cișmigiului, se grăbeau să-și ofere obolul cu generozitate; costul biletului fiind de un leu, curînd s-a născut îndemnul, devenit aproape un refren popular: „Dați un leu pentru Ateneu".

Accesul publicului se face prin intrarea principală a clădirii, preludiată de frumoasa grădină cu statuia lui Mihai Eminescu. După ce urci cele cîteva trepte îmbietoare, ajungi în peristilul care amintește de temple grecești antice: are opt coloane ionice, identice ca proporții cu cele ale templului Erehteion de pe Acropole și care susțin un fronton triunghiular. De aici, prin una din cele trei uși înalte, pătrunzi în holul circular de marmură, faimoasa Rotondă a Ateneului, ornată cu sculpturi, feronerie artistică și candelabre. Plafonul, sculptat și el, este susținut de douăsprezece coloane masive, îmbrăcate într-o imitație de marmură de culoare roz, dispuse în cerc. În fund se află o scară largă, impunătoare, dominată de statuia lui George Enescu, operă a sculptorului Gheorghe Anghel, ca și cea a lui Eminescu din parc. La un moment dat, această scară se bifurcă, ducînd la etajul întîi unde, după traversarea unei logii, se ajunge la culisele sălii mari, la foaierele ansamblurilor și în spatele scenei.

Tot din rotondă se ajunge şi în sala mare de concert, la etaj, urcînd una din cele patru scări monumentale din marmură de Carrara, în stil baroc, construite în spirală, cu cîte un palier intermediar ce oferă o minunată privire de ansamblu asupra rotondei.

Sala are aproape o mie de locuri dispuse în cerc, în trei zone de parter înconjurate de două rînduri de loji, cu fotolii confortabile îmbrăcate în pluş roşu. Cu acustica ei bună şi vizibilitatea perfectă, are un aer de intimitate şi de elevaţie cu totul speciale. Bolta sălii este decorată cu diferite figuri simbolice, genii înaripate, delfini şi cuprinde, înscrise în medalioane, denumirile diferitelor ramuri ale cunoştinţelor şi îndeletnicirilor omeneşti, cît şi nume ale mai multor personalităţi de vază ale neamului. La acestea se adaugă fresca, ce încinge ca un brîu întreaga sală, cu pictura inspirată din istoria de veacuri a poporului român.

Aceasta este ambianţa care, desfătîndu-i privirile şi simţul estetic, îi creează climatul de reculegere şi de concentrare atît de necesare celui venit să se pătrundă de muzică, imensului public al Ateneului.

Timp de şase decenii şi jumătate de la inaugurarea lui, în anul 1888, la Ateneu s-a desfăşurat o activitate bogată, dar lină, calmă, fără agitaţie. În toate dimineţile aveau loc repetiţii de orchestră; concertele simfonice, la care se intra prin uşa din strada Franklin se ţineau în sala mare, de obicei în serile de joi şi de sîmbătă, iar duminica — dimineaţa la ora unsprezece, acestea fiind şi cele mai frecventate. În restul săptămînii

se mai putea asista din cînd în cînd la cîte un concert festiv, la o conferinţă, la un recital sau alte manifestări ocazionale.

Cele două săli mici de la subsol fiind închiriate unor cinematografe, nu se înscriau în activitatea propriu-zisă a Ateneului.

Tot astfel şi sectorul expoziţional, în care au avut loc strălucite manifestări de artă, nu numai în cele două săli de expoziţie de la parter, ci uneori chiar şi în bibliotecă şi în rotondă. Tot aici s-a deschis şi primul *Salon Oficial* al ţării, eveniment anual artistic şi monden, care a funcţionat vreme de decenii. Tot Ateneul a adăpostit un timp şi Pinacoteca Naţională.

Secretariatul Ateneului se afla într-o cameră elegantă şi spaţioasă de la parter şi avea un singur funcţionar. În afară de treburile curente, atmosfera de tihnă era uneori întreruptă de vizita unui solicitant, venit să închirieze sala : o instituţie sau un particular. Pentru a ajunge la această încăpere trebuia să treci printr-un coridor întunecos, cu cîteva scaune şi un om de serviciu care, în serile de concert, devenea controlor de bilete ; toate mişcările lui erau însoţite de zăngănitul grămezii de chei atîrnate de un lanţ lung, pe care nu-l slăbea din mînă. Era de-a dreptul mişcătoare grija cu care verifica mereu toate uşile, pe care le încuia după plecarea tuturor, neuitînd bineînţeles să stingă şi becul pustnic din coridor.

Dar începînd din martie 1954, odată cu instalarea aici a Filarmonicii „George Enescu", cu toate sectoarele sale, Ateneul a devenit o adevărată u-

zină producătoare de muzică, un focar de permanentă vibrație, sonoră și sufletească.

Descrierea Ateneului nu se poate rezuma la cele spuse pînă acum. El mai are o altă „față", cel puțin la fel de captivantă, dar invizibilă pentru public. Trebuie evocate, măcar în treacăt, pentru cîteva clipe doar, viața tumultuoasă și clocotul care se desfășoară aproape fără contenire dincolo de pereții sălii de concert, repetițiile, atmosfera în care — cu risipă de energie și de inteligență, cu pasiune, talent și înalt profesionalism, — se conlucrează în vederea acelui proces imposibil de redat prin cuvinte care este nașterea creației interpretative : studierea partiturilor, analiza fiecărei note, a nuanțelor, a intențiilor compozitorilor, văzute prin lupa sensibilității artistului, astfel încît sinteza ce se oferă de pe scenă auditoriului să fie cît mai aproape de perfecțiune.

Numeroase săli și camere de repetiții, biblioteca, scena sălii mari și cea a cochetului studio de la subsol — o inițiativă a anilor tineri care a luat locul unuia din vechile cinematografe de la subsol — cabina de sunet de la mansardă cu complicata ei aparatură de înregistrare, foaierele orchestrei și ale corului sînt tot atîtea puncte fierbinți unde se cheltuiesc, în vederea aceluiași scop, soliști, membri ai formațiilor simfonice și camerale, ale corului — la un moment dat activa tot la noi și orchestra de muzică populară „Barbu Lăutaru" — secretari muzicali, lectori, ingineri de sunet, tehnicieni, personal administrativ și auxiliar, ca și mulți colaboratori externi, autohtoni și invitați de peste hotare.

Forfota începe cu mult înaintea orelor de repetiție, primii veniți fiind membrii orchestrei, mai ales suflătorii, pentru încălzirea instrumentelor. Aceasta creează un zgomot de fond familiar și liniștitor, dîndu-ți siguranța că pulsul Filarmonicii bate normal. Cu intensități variabile, acest zumzet de stup muzical ține toată ziua, descrescînd abia seara. Uneori, în ore tîrzii de noapte, trecînd prin preajma Ateneului, poți auzi muzică de orgă: așa se întîmplă cînd un artist care trebuie să repete pe manualul aflat pe scenă nu o găsește liberă la ore convenabile și este nevoit să-și pregătească concertul abia după încheierea programului din sală; și, cufundat în partitură, la lumina unei lămpi slabe, uită să se mai gîndească la ceas...

Abia acum, cînd încerc să depăn firul legăturilor mele cu Filarmonica, îmi dau seama că trebuie să privesc mult în urmă pentru a descoperi momentele de început ale acestei pasiuni.

Întîlnirea cu primul concert simfonic, în adolescență, a fost pentru mine o revelație extaziantă. Impresiile se învălmășeau, atenția îmi era furată cînd de ansamblul instrumental, cînd de public, dar mai ales de vrăjitorul care, cu bagheta sa fermecată parcă, deschidea zăgazurile torentului de muzică. Cu interes crescînd am început să frecventez cu regularitate concertele de duminică dimineața. Intram sfios, uneori cu bilet, alteori strecurat în sală cu concursul binevoitor al cîte unui membru din orchestră, atunci cînd nu se mai găseau bilete la casă.

Încetul cu încetul am început să mă familiarizez cu compartimentele orchestrei. Unul dintre primii spre care mi s-a îndreptat simpatia a fost — probabil şi pentru că mă frapase impresionantul număr al instrumentelor pe care le mînuia cu dexteritate — percuţionistul Ion Botez. Slab, tuns cu maşina zero dar cu cioc, sprinten, mereu agitat şi nervos, nemulţumit, gesticulînd şi bombănind, „dom' Botez" avea şi sarcina de a pune ştimele pe pupitre la începutul concertului şi de a le aduna din nou la sfîrşitul lui. Le verifica, le număra cu glas tare şi le păstra la loc sigur pînă la înapoierea lor în rafturile bibliotecii. Această muncă îl obliga să vină mai devreme la Ateneu şi, desigur, să rămînă acolo mult timp după terminarea concertului, timp care uneori se prelungea, spre cumplita lui înciudare, dacă din întîmplare se lipeau două ştime şi nu mai ieşea bună socoteala lor. Rămîneam şi eu de multe ori după concert în culise cu dînsul, ca să-i dau o mînă de ajutor, nu la numărat, căci nu avea încredere în nimeni, ci la legatul mapelor.

Cu timpul am trecut la suflători, mai întîi la alămuri apoi la lemne. Îl admiram pe trompetistul George Adamache, specializat la Paris, şi nu rar se întîmpla să renunţ a rămîne în sală cînd se cînta uvertura „Leonora a 3-a", ca să mă instalez în culise şi să-l pot urmări cînd executa de acolo solourile de trompetă din celebra uvertură beethoveniană. Peste ani m-am apropiat şi de Dimitrie Alecsandrescu, fagotistul nostru de mare valoare, interesat şi de alcătuirea unei istorii a concertelor cu instrumente de suflat din ţara noastră.

Sectorul mai vast al corzilor mi-a rămas la urmă. Îi urmăream cu mult respect și admirație pe cei trei concertmaiștri ai orchestrei, Alexandru Theodorescu și Anton Adrian Sarvaș, colegi de pupitru la vioara întîia, ca și pe Ludovic Feldman la vioara a doua, pentru rolul important pe care îl aveau, pentru ținuta și seriozitatea lor. Admirația avea să se prelungească timp de decenii, în care i-am văzut neclintiți la locurile lor, din ce în ce mai grizonați, din ce în ce mai venerabili. Îmi va rămîne nealterată în memorie imaginea lui Josef Prunner, inepuizabilul contrabasist, cum participa cu toată ființa lui la tot ce cînta. Cu carura impunătoare, croită parcă pe măsura instrumentului, aplecat cu afecțiune asupra lui, antrenîndu-și partenerii cu o însuflețire molipsitoare, ieșind puțin înafara grupului contrabașilor dintr-un elan cu greu ținut în frîu. Cu atît mai contrastantă era impresia pe care ți-o făcea cînd pleca de la concert sau de la o repetiție. Era alt om. Cobora tacticos treptele din fundul rotondei, niciodată grăbit, calm, zîmbitor, pus pe glume, cu o țigară proaspăt aprinsă între degete.

Și în sală îmi deveniseră familiare cîteva figuri de melomani. Ocupau întotdeauna aceleași locuri și știam încotro trebuia să-mi îndrept privirea ca să-i găsesc : pe faimosul nostru chirurg Nicolae Hortolomei, pe profesorii doctori Ion Cantacuzino și V. Tempea, pe medicii S. Miron, S. Laurian și I. Weinberg — autor al biografiilor lui Mozart și Haydn, pe arhitecții Radu Teodoru și Van Saanen, cu figura lui distinsă și părul nins, cu care se puteau schimba în pauzele concertelor păreri interesante. Sigur că numărul celor al căror

nume nu îl cunoşteam era şi mai mare totuşi, ca „obişnuiţi", ne cunoşteam din vedere şi comentariile se făceau din priviri.

Nelipsit de la concertele Filarmonicii era şi basul Edgar Istratty — „frumosul Edgar" cum îi spunea mai ales publicul feminin : înalt, zvelt, elegant, cu aer de cuceritor, îmbrăcat cu un sacou negru şi pantaloni în dungi, cu nelipsite ghetre albe sau gri, asortate la bogata lui podoabă capilară grizonată. Parcă-l văd, în picioare, sprijinit de balustrada avanscenei din dreapta rezervată Comitetului Ateneului, unde întotdeauna găsea cîte un cunoscut, comod instalat în primitoarele fotolii de pluş roşu, cu care să schimbe cîteva vorbe, în pauze.

În acea vreme am avut şansa ca un prieten din copilărie să devină criticul muzical al *Rampei* — extrem de talentatul gazetar Liviu Artemie, care mă lua cîteodată cu dînsul la simfonic. Gustam din plin aceste ocazii, deoarece ele completau, văzute prin prisma criticului, impresiile mele despre cele ascultate. La Artemie mă uitam ca la un ales al soartei cînd îi vedeam „Permanentul" cu locul fix pentru publicaţia la care scria, iar eu mă consideram „cineva" cînd aveam în buzunar o invitaţie la un concert al Filarmonicii. Ar fi putut spune pe atunci cineva că, la un moment dat, am să ajung eu să semnez şi să ofer invitaţii la concerte ?! Şi mai mult : că voi colabora direct la alcătuirea programelor primei instituţii muzicale a ţării ?!

În toamna lui 1953 am fost angajat la Filarmonică. Instituţia, condusă de Constantin Silvestri, ca director general, şi de George Georgescu, îşi extindea aria activităţilor, adăugînd secţiilor de mu-

zică simfonică și de cor, încă trei compartimente: secția de soliști și muzică de cameră, lectoratul și sectorul de muzică populară. Atît Georgescu cît și Silvestri, care mă cunoșteau de mult, au socotit că voi putea munci cu folos în secția de soliști și muzică de cameră. Astfel încît, data de 1 noiembrie a acelui an, a însemnat pentru mine momentul fericit de intrare într-o ambianță artistică complexă, începutul unei minunate perioade de activitate intensă, de inițiative și realizări, care a durat cam șaptesprezece ani, pînă în ziua în care, cu nostalgie, mi-am pus semnătura pe ultima mea lucrare de producător artistic, trecînd ștafeta în mîinile colegilor mai tineri.

Pe la începutul lui 1954, Constantin Silvestri a plecat de la noi la Radiodifuziune, postul de director general al Filarmonicii fiind preluat de George Georgescu. Cam în aceeași perioadă, sediul Filarmonicii, aflat pînă atunci în strada Frumoasă, a trecut la Ateneu. Foarte comod instalați, în camere separate pentru fiecare sector al noului complex, ambianța în noul edificiu era stimulatoare, iar fiecare colțișor ne evoca pagini de istorie a culturii noastre. Unul din lectori — erau pe atunci vreo patru — îmi spunea că se simte de-a dreptul stînjenit din cauză că masa lui de lucru se afla chiar pe locul unde, în 1888, Alexandru Odobescu ținuse cuvîntarea de inaugurare a proaspăt construitului palat. Reuniunea se ținuse atunci într-o sală mică, cea mare nefiind încă terminată. Eu am nimerit mai rău, ca să zic așa, deoarece masa mea era instalată pe locul unde, cu o jumătate de veac în urmă, fusese tronul cu baldachin al regelui Carol I, pe care suveranul îl ocupa cînd prezida șe-

dinţele Comitetului Ateneului. Ca să pot lucra mai degajat şi, mai ales, ca să evit zîmbetele amuzate şi micile ironii ale colegilor, am rugat să fiu mutat în altă cameră, ocupînd un loc fără trecut istoric.

La mezanin, un culoar lung conduce spre uşile diferitelor birouri. Pe una din ele, pe o plăcuţă roşie stă scris „MUZICA DE CAMERĂ, SOLIŞTI, RECITALE". Aici se afla universul meu. Împreună cu cei trei colegi ai mei, Suzana Zuppermann, Traian Nanu şi V. Pop-Băleni, formam secretariatul muzical al acestui sector. Faptul că eram la fel de pasionaţi, la fel de entuziaşti faţă de tot ce prezenta interes pentru activitatea secţiei, ne-a dus la o colaborare perfectă şi la o prietenie nedezminţită. Căutam cele mai diferite formule de program pentru a face cît mai atractive mai ales concertele noastre de muzică de cameră. Era genul care continua să fie privit de multă lume drept dificil, greoi, pretenţios, deşi multe formaţii, mai ales cvartete de coarde alcătuite din muzicieni valoroşi, prezentaseră în decursul anilor concerte de înalt nivel, atît la Radio cît şi în sală. A fost un proces de durată, dar cu rezultate bune: sălile deveneau din ce în ce mai neîncăpătoare, muzicienii se constituiau în cupluri de sonate sau în formaţii camerale, iar compozitorii noştri scriau mai multă muzică pentru acestea.

O parte din munca noastră era destinată tinerilor artişti selecţionaţi pentru a se produce sub egida Filarmonicii. Programul primului lor concert, admirarea primului afiş expus în rotondă, concertul în sine şi aplauzele ce-i urmau erau la fel de emoţionante pentru noi ca şi pentru dînşii, mulţi

deveniţi apoi artişti celebri. Cu cîtă plăcere îmi amintesc, de pildă, de debutul la noi al violonistului Ştefan Ruha, proaspăt venit de la Cluj, pe mica scenă a sălii Studio de la subsolul Ateneului, unde a avut o jumătate de recital. Puţin, dar perfect suficient ca să-şi ia avînt pentru frumoasa carieră pe care a pornit-o foarte curînd după aceea. Tot de la Cluj ne-a venit şi flautistul Ferenc Laszlo. Muzicolog pasionat, ne-a ţinut într-o zi, în birou, o adevărată prelegere despre un instrument vechi — „flauto dolce" — pe care reuşise să-l achiziţioneze din Germania. Ceva mai tîrziu au debutat, printre alţii, pianista Ilinca Dumitrescu, clarinetistul Aurelian Octav Popa, violonistul Ilarion Ionescu-Galaţi, astăzi dirijor reputat, ca şi soprana Maria Slătinaru.

Tot atît de importantă era şi creşterea noii generaţii de public, prin concertele date de soliştii noştri la locuri de muncă şi în diverse şcoli. O pepinieră bogată şi promiţătoare o constituiau elevii liceului „Gh. Lazăr", unde se ţineau cu regularitate stagiuni întregi de concerte — sîmbăta după-amiază — în amfiteatrul şcolii plin pînă la refuz, graţie iniţiativei entuziaste şi perseverente a profesoarei de muzică a liceului, Georgeta Breazul.

Alcătuirea programelor de recitale era o bucurie. Concertele solitiştilor de Stat ai Filarmonicii, artişti dintre cei mai de seamă ai ţării, al căror decan de vîrstă era romanticul pianist Alexandru Demetriad, alternau cu cele ale unor artişti la fel de mari, dinafara instituţiei, nume cu greutate şi mult solicitate de public : basul Nicolae Secăreanu, pianistul clujan Gheorghe Halmoş — sensibil şi pro-

fund, cu predilecţia lui pentru muzică clasică; erau serile de înaltă ţinută artistică oferite de soprana Arta Florescu, ca şi cele ale baritonului Dan Iordăchescu; concertele date de organistul şi dirijorul sibian Franz Xaver Dressler, proeminentă figură de muzician total de cea mai aleasă cultură; concertele Musorgski prezentate de baritonul Nicolae Gafton, retrăite în fibra lor cea mai intimă cu umorul, drama, gingăşia şi lirismul lor.

Secretariatul artistic al Secţiei de solişti şi de muzică de cameră era, atît prin specificul său cît şi prin varietatea concertelor de care răspundea, locul unde puteau fi întîlnite mereu personalităţi familiare ale scenelor de concert: cîntăreţi şi instrumentişti, formaţii camerale, ca „Muzica Nova", cvartetul „Philharmonia", cvartetul „Muzica", cvartetul Filarmonicii din Cluj, de unde ne venea şi formaţia de muzică veche a violoncelistului George Iarosevici. Vizite foarte preţuite erau cele ale compozitorilor: Zeno Vancea, eruditul muzicolog şi scriitor prolif de muzică de cameră, Doru Popovici — artist de o subtilă şi extinsă cultură muzicală şi literară. În trecere, mereu grăbit, ne încînta cu o mică haltă Wilhelm Berger, pe care îl ştiam de cînd fusese violist în orchestra Filarmonicii şi pe care acum îl admiram pentru bogata şi reuşita sa activitate componistică, pentru munca sa în domeniul muzicologiei.

Luările de contact erau însufleţite, iar schimbul de păreri — chiar numai cu ocazia alcătuirii unui program de concert — prilejuia convorbiri substanţiale, ce constituiau pentru noi patru o nepreţuită lărgire de orizont în munca profesională; discuţiile nu puteau fi niciodată liniare, strict de-

limitate la obiect, de rigoare matematică, deoarece ele cuprindeau esenţa a ceea ce avea să fie transformat în muzică de către una din plămadele umane cele mai sensibile care există : artiştii.

Tot în biroul nostru se făceau şi întîlnirile de lucru cu formaţiile camerale şi cu mulţi din soliştii care ne veneau din străinătate. Unele din aceste întîlniri însemnau pentru mine însufleţite revederi cu vechi prieteni, aşa cum a fost nespusa bucurie de a mă putea îmbrăţişa, din nou, după o pauză de trei decenii, cu Velta şi Carlo Zecchi, de astă dată invitat ca dirijor.

Pauzele repetiţiilor ne aduceau vizite-fulger ale dirijorilor, orchestranţilor şi ale unora din artişti, care treceau doar pentru a ne saluta, pentru a plasa cîte o glumă, pentru a afla ceva noutăţi. Tare bine se simţea în mijlocul nostru şi violonistul Nicu Stănescu — dirijorul orchestrei „Barbu Lăutaru" a Filarmonicii — care obişnuia să ne fluiere cîte un pasaj de concert sau de simfonie, cerîndu-ne să ghicim din ce operă era fragmentul respectiv. Parcă o văd pe inegalabila Maria Tănase, mereu invitată să cînte cu „Barbu Lăutaru", cea mult prea devreme trecută în nefiinţă, mereu cu zîmbetul în ochi şi ţigara între degete, povestind plină de spirit cîte o întîmplare, cu aceeaşi vervă şi talent actoricesc ca pe scenă.

Mai veneau din cînd în cînd în biroul nostru foştii concertmaiştri ai Filarmonicii Alexandru Theodorescu şi Ludovic Feldman şi convorbirile cu dînşii ne dădeau plăcerea de a vedea luminate pagini din trecutul instituţiei, trăite de ei ; sau ne dădeau detalii despre activităţile lor de după ieşirea la pensie : Alexandru Theodorescu rămăsese

același pedagog pătimaș, la Conservator, în timp ce Ludovic Feldman se lăsase total acaparat de compoziție, situîndu-se printre creatorii care se bucură de multă apreciere. Dar indiferent de subiectele abordate, nu se întîmpla niciodată ca unul sau celălalt să nu ajungă la evocarea lui George Enescu, scoțînd din cutele sufletului cîte o amintire legată de relațiile lor personale cu marele artist.

— Știți cît era de generos maestrul Enescu, cu toți cei care îi cereau sfatul, și cît era de pretențios cu sine însuși cînd era vorba să respecte o promisiune făcută cuiva. El considera abaterea de la această conduită drept o desconsiderare, o jignire adusă celui căruia îi făcuse promisiunea — ne spuse odată Alexandru Theodorescu. Eu pregăteam pentru un concert al meu piesa *Tzigane* de Ravel; cînd am socotit că sînt bine pregătit, l-am rugat pe maestrul Enescu să-mi facă cinstea de a mă asculta. Mi-a promis că îmi va satisface rugămintea, dar n-a putut să-mi fixeze o dată. Au trecut cîteva săptămîni și n-am primit nici un cuvînt de la el. Dar într-o dimineață, era înainte de ora opt, maestrul Enescu suna acasă la mine. Cînd l-am văzut în fața ușii, nu-mi venea a crede, m-am pierdut de tot. Observînd emoția mea — nici măcar nu eram îmbrăcat ca lumea —, maestrul îmi spuse: „Iartă-mă că vin la această oră matinală, fără măcar să te fi anunțat dinainte. Dar acum am puțin timp, nu știu cînd voi mai avea, așa că am venit să-mi țin promisiunea și să te ascult." Am cîntat, i-a plăcut, mi-a dat cîteva îndrumări care au fost de neprețuit folos; dar mare de tot a fost lecția de omenie pe care mi-a dat-o și pe care am adoptat-o pentru toată viața.

Ludovic Feldman ne-a istorisit un crîmpei de întîmplare, petrecută la una din reuniunile muzicale care se ţineau în casa Enescu, în fiecare săptămînă, în strada Lahovary, unde era unul din invitaţii permanenţi, ocupîndu-se de multe ori, la solicitarea maestrului, cu întoarcerea notelor.

— Maestrul Enescu nu avea nevoie de note, cînta totul pe dinafară. Probabil că le punea pentru a nu face notă discordantă faţă de ceilalţi interpreţi. Se vorbeşte mult despre memoria lui fantastică, dar eu vă povestesc o scenă la care am fost martori doar Mihail Andricu şi cu mine. Maestrul Andricu, şi el unul din nelipsiţii la seratele Enescu, ştiind că mă ocupam serios cu studiul compoziţiei, venind la Enescu, mi-a adus într-o seară din biblioteca sa partitura operei *Barbe Bleue* de Paul Dukas, pe care o considera un model de inventivitate de orchestraţie şi de reuşită componistică. Enescu, văzîndu-l cu o partitură sub braţ, îl întrebă despre ce era vorba. Andricu îi dădu lămuriri. „O, îmi amintesc de ea, e într-adevăr un model de orchestraţie. Am auzit-o acum treizeci de ani la Paris". Şi aşezîndu-se la pian, ne-a cîntat toată uvertura, pe de rost ! Iar noi doi, cu partitura în mînă, urmăream cum a executat-o fără greş, notă cu notă, cu toate nuanţele indicate de Dukas ! După treizeci de ani !

*

După stingerea din viaţă a lui George Georgescu, cîrma Filarmonicii a fost preluată, cu curaj şi elan, de talentatul şi inteligentul dirijor Mircea Basarab, care — în pofida tinereţii sale — a dat dovadă de multă pricepere şi simţ artistic. Dar nu

se poate vorbi de conducerea Filarmonicii fără a-l menţiona şi pe directorul adjunct — Savu Rădulescu — omul cu zîmbetul cald, prietenos, bine pregătit şi din punct de vedere artistic nu numai administrativ, ştiind să se descurce cu abilitate şi cu tact în ţesătura problemelor variate şi nu întotdeauna simple ce i se pun într-o instituţie de anvergura Filarmonicii.

În anii din urmă, director artistic al Filarmonicii a fost violonistul Ion Voicu, dovedind prin reuşitele activităţii sale că nu este neapărat necesar ca această funcţie să fie deţinută de dirijorul permanent al ansamblului — aspect aproape tradiţional în marile centre muzicale ale lumii. Fără a-şi neglija preocupările personale de mare interpret, el se afla în permanenţă în mijlocul problemelor instituţiei, străduindu-se cu spor să păstreze faima Filarmonicii în ţară şi peste hotare. Şi, mai presus de toate, a rămas acelaşi om modest, bun, cald, colegial, întotdeauna gata să înţeleagă şi să ajute, aşa cum l-am ştiut dintotdeauna.

SCHIȚE DE PORTRET

OPERA ROMÂNĂ DE IERI

Spectacolele cu marii cîntăreți pe care îi invitam mi-au prilejuit, încă de prin 1935, un contact strîns cu lumea primei noastre scene lirice. Am petrecut multe ore în biroul directorial, cu ai cărui reprezentanți titulari — trei la număr, cîți s-au succedat în perioada anilor treizeci, adică Ion Nonna Otescu, Ionel Perlea și Ion Marin Sadoveanu — am pus la cale multe reprezentații foarte frumoase.

Dintre acești trei conducători, la fel de precauți și de severi în ceea ce privește interesele și prestigiul instituției, cel mai greu lucram cu Ionel Perlea, de care eram totuși cel mai legat, căci ne cunoșteam mai de mult. Avea încredere în exactitatea informațiilor pe care i le dădeam cu privire la soliștii pe care îi propuneam, admira neobositul meu optimism și elan, totuși despica firul în patru și ezita mult pînă lua o hotărîre. Vorbeam, argumentele se succedau de o parte și de cealaltă, îndelung. Apoi își aranja bine ochelarii, mă privea fix prin ei, făcea o lungă pauză de gîndire, din cînd în cînd își aranja cu mîna o șuviță de păr

ce-i cădea pe frunte şi, după un timp, spunea : „Să mai chibzuim".

Ion Marin Sadoveanu îşi potrivea mereu monoclul, chiar cînd nu ameninţa să cadă, era foarte zîmbitor şi lua deciziile cu maximă operativitate.

Nonna Otescu era în permanenţă cu gîndul la rezolvarea mai multor probleme deodată. În timp ce-i vorbeam se plimba prin cameră, se uita pe fereastră sau îşi făcea ordine pe birou. Îţi făcea impresia că e distrat, dar el te urmărea, filtra bine prin minte ceea ce interesa opera şi spunea în cele din urmă : „Bine, puică", sau „E în perfectă regulă, puică". Era nelipsit acest „puică" din vorbirea lui Nonna. Se povestea la Operă că, într-o zi, indignat că un pianist mediocru, plecat în Germania prin protecţii oculte, se prezentase acolo cu sonate de Beethoven, Nonna izbucni : „Trebuia să cînte piese necunoscute, de compozitori necunoscuţi ; şi dacă le cînta anapoda, publicul ar fi dat din cap a nepricepere şi ar fi spus : «De, aşa o fi lucrarea, puică» !".

Devenisem un musafir obişnuit al sălii, al culiselor, al odăiţelor insalubre transformate în săli de repetiţie, al acelei vechi clădiri, o dărăpănătură, dar cu scenă turnantă — Teatrul Liric din coasta Grădinii Cişmigiului, unde funcţiona pe atunci Opera. Eram o figură cunoscută şi familiară şi pentru personalul artistic şi administrativ — dirijori, corepetitori, orchestranţi, regizori. Mă ştiam bine cu pianistul Gheorghe Kulibin, cu Panait Cotescu, pe atunci regizor secund, cu Müller electricianul şi, bineînţeles, cu Niculae, uscăţivul, taciturnul, discretul, politicosul Niculae, uşierul cabinetului directorial. Seara, cînd îşi îmbrăca uniforma ma-

ronie cu nasturi mari de metal, Niculae intra în funcţia de plasator la lojile de rangul I dreapta, unde exista o uşă care-i permitea să ajungă repede, în timpul antractelor, făcînd doar cîţiva paşi, din nou la uşa directorului.

Cît despre artişti, numărul celor de care m-am ataşat, pentru care am avut nespusă admiraţie şi cu care am înnodat prietenii, este fără capăt. N-aş vrea să las impresia că am preferinţă pentru vocile grave, totuşi coincidenţa face ca mulţi din cei care au devenit istorie în biografia artei vocale româneşti să fie başi sau baritoni! Mă gîndesc la un George Folescu ca Boris Godunov sau ca Gurnemans în *Parsifal,* nu pot dezlipi figurile savuroase ale lui Don Pasquale sau Don Basilio de numele lui George Niculescu-Basu, nu pot uita magistrala interpretare pe care Petre Ştefănescu-Goangă i-a dat-o, plină de poezie şi înţelepciune, lui Hans Sachs din *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg,* nici Rigoletto al lui Jean Athanasiu. Iar mai tîrziu, un nou Boris, impresionant şi veridic, creat de Nicolae Secăreanu, căruia i-a alăturat chinuita figură, torturată pînă la obsesie, a morarului din *Rusalka.*

În relaţii strînse am fost şi cu dirijorul Egizio Massini şi cu basul Rudolf Steiner, doi dintre membrii fondatori ai Operei Române. Cu ei purtam de foarte multe ori, în faţa unor cafele care se răceau în focul discuţiilor, convorbiri ce depăşeau cadrul strîmt al problemelor de moment. Massini, în româneasca lui pitorească cu accent italian, îmi repovestea, întotdeauna cu cîte un adaos inedit, amintiri din epoca înfiripării Asociaţiei lirice ro-

mâne „Opera", — cîte o întîmplare mai ieşită din comun, cu tot tîlcul ei de atunci.

Rudi Steiner era un erudit în ale muzicii şi literaturii, talentat poet-traducător din limba germană, autor al versiunii româneşti a libretelor la *Maeştrii cîntăreţi* şi *Cavalerul rozelor* şi îmi ţinea adevărate disertaţii despre arta traducerii în general dar mai ales în muzică, despre subtilitatea necesară pentru a nu ştirbi textului original nimic din sensul lui spre a-l transpune într-o limbă tot frumoasă, dar cu grija ca accentele vorbirii corecte să coincidă perfect cu accentele muzicii. Pasionat, dădea zeci de detalii, exemple nenumărate, cînta întîi în germană apoi în româneşte, gesticula şi polemiza cu sine însuşi... un adevărat spectacol. Subiectul ne interesa pe amîndoi, aşa că întîlnirile noastre se prelungeau întotdeauna mult peste ora pe care, precauţi, încercam să o fixăm de la bun început.

GEORGE GEORGESCU

„Cînd se află la pupitru, maestrul întinerește cu douăzeci de ani", obișnuiau să spună membrii orchestrei despre George Georgescu. Remarca nu era gratuită. Dacă pupitrul din fața ansamblului pe care-l dirija transmitea ființei lui George Georgescu o puternică încărcătură de energie, o doză tare de vioiciune, în aceeași măsură și magneticul său farmec personal — de care era și conștient și satisfăcut — prindea nu numai orchestra, dar și sala, din prima clipă a apariției pe scenă, de la săritura juvenilă cu care se urca pe podiumul dirijoral.

Admirat și iubit de orchestră, el i s-a dedicat cu ardoare și competență, timp de patruzeci și trei de ani, pînă la sfîrșitul zilelor sale, păstrîndu-și o autoritate firească, dar cu o neînchipuit de mare participare la viața celor pe care îi considera drept colaboratorii săi cei mai apropiați, climat căruia i s-a datorat, în bună măsură, randamentul artistic excepțional al acestui corp sonor, ale cărui performanțe l-au plasat printre cele mai bune, pe plan european, din acele timpuri.

L-am văzut pentru prima oară ca tînăr dirijor, descins nu de mult din Berlin, de la studii, devansat de un noian de critici laudative, în sala Eforiei, unde avea loc un important eveniment muzical și monden: Concertul de arii și lieduri susținut de celebra soprană de coloratură Selma Kurz, de la Opera din Viena. Liedurile erau acompaniate la pian de Alfred Alessandrescu, iar ariile de operă de orchestra Filarmonicii, sub bagheta lui George Georgescu. Auzisem de seriozitatea cu care muncea, dar și de o anumită severitate pe care eram curios să i-o cunosc. S-a urcat pe podium, a mulțumit pentru aplauze înclinîndu-se foarte ușor și, nerăbdător parcă, s-a întors cu fața la orchestră. După ce a bătut, cam tare, cu bagheta pe pupitru, ca să se înțeleagă — mai ales publicul care umplea pînă la refuz imensa sală, că vrea să înceapă, a ridicat brațul drept, cu bagheta, deasupra capului, pentru a da startul. Deodată l-am văzut lăsînd brațul jos și întorcîndu-se încruntat spre locurile din sală de unde se mai auzea cîte o frîntură de conversație. Abia după ce liniștea a fost deplină, a marcat începutul. A fost o atitudine care mi-a impus și pe care maestrul a păstrat-o toată viața, pînă la ultima sa apariție la pupitru.

Personal ne-am cunoscut prin 1936. Aflase de la Emanoil Ciomac de intenția mea de a recomanda Radiodifuziunii și Filarmonicii, pentru colaborare, pe cîțiva artiști de faimă mondială: Arthur Rubinstein, Alexander Brailowsky și Hermann Scherchen. Imediat, ca excelent conducător al destinelor Filarmonicii și om cu un fler impresarial și un simț organizatoric rar intîlnite, mai ales la un artist, ne-a invitat, pe Ciomac și pe mine, la o

„întîlnire cu aperitiv", în grădina restaurantului „Flora" de pe șoseaua Kiseleff, căci eram în plină vară. Mai erau de față Adrian Scărlătescu, directorul administrativ al Filarmonicii și criticul muzical Sym. A fost o dimineață de neuitat. După ce am stabilit angajarea lui Rubinstein, maestrul a început să-și desfășoare comoara de întîmplări hazlii, cu inepuizabilul său umor de povestitor.

Relațiile noastre au devenit, de-a lungul anilor, dintre cele mai afectuoase.

Dar abia după ce am intrat la Filarmonică, și vreme de unsprezece ani, adică pînă în 1964 cînd s-a stins din viață, cît am lucrat cu el zi de zi, l-am putut cunoaște cu adevărat. Dincolo de scenă, în birou, artistul devenea nu numai director dar și om, atent la tot ce se întîmpla în jurul lui și la multele probleme care alcătuiau viața noastră cea de toate zilele. Acum, aici, am descoperit la el două mari calități care i-au conturat admirabil personalitatea: o incredibilă abilitate, diplomatică, întru menajarea susceptibilităților „băieților", cum le spunea el membrilor orchestrei, păstrîndu-și intacte autoritatea și influența pe care o avea asupra lor, și omenia, în sensul înalt al cuvîntului.

Dragostea pentru băieți era sinceră, caldă, și depășea cu mult interesul pe care orice șef de orchestră îl poartă perfectei funcționări a instrumentului său. Îi iubea pentru că, în general, maestrul Georgescu era un mare iubitor de oameni, dar îi iubea și mai mult pentru că erau muzicieni, ca el, și nelimitate erau bunăvoința și timpul pe care li-l afecta, pentru rezolvarea solicitărilor lor. Totuși, se mai întîmpla uneori ca vreunul dintre ei, cu mai puțină stăpînire de sine și mai ales stîrnit de

invidie, microb foarte virulent şi în lumea artiştilor, să depăşească limitele unei elementare bune comportări. Atunci, mai cu un truc de ordin psihologic, mai cu o glumă, maestrul reuşea să înlăture neplăcerile unei furtuni dezlănţuite.

Mă aflam într-o zi în biroul directorial cînd a intrat, neanunţat, ca tras din praştie, un orchestrant din compartimentul suflătorilor. Se vedea că e furios, era congestionat, avea gesturi necontrolate, mai-mai să bată cu pumnul în masă :

— Maestre, vreau să ştiu cum se poate... Ştiţi, am venit să vă spun că...

— Foarte bine ai făcut că ai venit, pentru că şi eu doream să te văd...

— Pe mine, maestre ?! Da' de ce ?

— În legătură cu programele pe care le alcătuim pentru turneul nostru din străinătate. Ştii doar că întotdeauna mă sfătuiesc cu băieţii cei mai buni din orchestră...

Ca un duş rece au căzut aceste cuvinte pe capul înfierbîntat al instrumentistului. Luat prin surprindere, s-a lăsat prins în discuţia asupra programelor şi abia după aceea, pe alt ton, a descărcat şi sacul cu necazuri... Maestrul, calm, i-a dat cîteva explicaţii şi omul a plecat lămurit şi, mai ales, liniştit.

Omenia lui se manifesta printr-o multitudine de gesturi. Aş menţiona în primul rînd pe acela, simplu în aparenţă, dar atît de semnificativ, de a saluta de la distanţă, el cel dintîi, cu glas sonor şi cu cîte o vorbă bună, pe cîte un subaltern pe care-l ştia cu vederea slabă, spre a-l feri pe acesta de situaţia neplăcută de a nu-l fi putut recunoaşte la timp.

Nu pregeta să se deplaseze sau să bată la uşi greu de deschis, cu scopul de a face cuiva un serviciu. Vibra uşor la rugăminţile unor artişti, chiar mai puţin dotaţi, care doreau să fie programaţi la noi, căuta să rezolve lucrurile cu cît mai mult tact şi chibzuinţă. Uneori se întîmpla cam aşa : intra în biroul meu, parcă-l văd, suplu şi distins în pulover gri-col roulé, cu ochelarii pe nas şi respectiva cerere în mînă.

— Uite, Bratin dragă, i-am aprobat un recital pianistului X.

La stupefacţia mea mută, continua imediat :

— ...ei lasă, nu-i nimic, dacă o să cînte prost îl va critica presa şi altă dată se va strădui să cînte mai bine. A fost la mine, m-a implorat, mi-a spus că visul vieţii lui e să cînte măcar o dată sub egida Filarmonicii. Mi-a fost milă, n-am putut să-l refuz...

Ca să mă amuz puţin şi ştiind că ţine la mine şi nu se va supăra, îmi permiteam să ating coarda cea mai delicată a maestrului cu o întrebare, al cărei răspuns îl cunoşteam bine dinainte :

— Maestre, dar în simfonice nu e vreun loc liber ?

În mai puţin de o secundă, însoţită de o privire fulgerătoare, ţîşnea replica :

— Zău ?! Ce idee năstruşnică îţi veni ! Cum o să programez ciurucuri în simfonic ?!

— Atunci la recital ?...

— Ei, la recital nu trage pe nimeni după el... putem fi mai îngăduitori... Aşa că, hai, să-i facem pe plac bietului...

Dar secretariatul direcţiei nu era asaltat numai de doritorii de programări. Veneau oameni cu cele

mai neaşteptate cereri, bazîndu-se pe cele mai bizare legături. Refrenul era : „Vă rog să mă ajutaţi, maestre. Pe dumneavoastră nu vă refuză nimeni !" Asculta cu multă răbdare ce i se cerea, şi tria cazurile pentru care intervenea cu cel mai sensibil cîntar : inima.

Într-o zi, m-am dus la secretariat pentru a rezolva ceva important şi destul de urgent. Dar nu am putut intra la maestru, căci era ocupat cu cineva. După cîtva timp iese de la el o femeie în vîrstă şi pleacă traversînd secretariatul cu un aer de om tare necăjit. După o clipă apare şi maestrul în cadrul uşii sale şi, furios la culme, ne spune :

— Ştiţi voi ce e femeia asta care a fost la mine ? E moaşă, măi ! Moaşă ! Auziţi ? Moa-şă !!! E din Sulina, oraşul meu natal ; stă acolo singură şi mă roagă să intervin la Ministerul Sănătăţii să o mute la o maternitate din Tîrgovişte, unde are rude. Ce spuneţi ?! Numai de moaşe nu m-am ocupat încă în viaţa mea. Numai pentru moaşe n-am colindat încă ministerele !

Şi supărat foc, reintră în birou, trîntind uşa. Nu era greu de constatat că barometrul regiunii indica „furtună", aşa că m-am făcut nevăzut.

Peste vreun sfert de oră m-am reîntors. Tocmai atunci a apărut din nou în uşa biroului şi maestrul spunînd secretarei :

— Ioana dragă, fii bună, cheamă la telefon cabinetul Ministrului Sănătăţii şi cere o audienţă pentru mine.

Şi simţind nevoia unei explicaţii, continuă :

— E vorba de o femeie nenorocită, bătrînă şi singură. Trebuie să încerc să o ajut. Poate voi reuşi.

Expresia de pe fața maestrului arăta mulțumire și destindere. Barometrul trecuse pe „timp frumos", astfel că am intrat liniștit în biroul directorial, cu treburile pentru care venisem.

Am vorbit în treacăt despre simțul pentru umor al lui George Georgescu. Avea o dorință permanent trează de a asculta și a povesti anecdote sau întîmplări cu tîlc. Rîdea sonor, cu poftă, antrenant. Cunoscînd la perfecție, pe lîngă limba germană, și dialectul vienez, era nelipsit de la spectacolele pline de spirit ale cunoscutelor cabarete vieneze venite la București în turneu. Savura poantele cu nesaț și cascadele sale de rîs aduceau celor de pe scenă satisfacția de a avea în sală un suporter valoros.

Mare amator de plimbări pe jos, își permitea să plece din instituție cam pentru o oră, pentru a face, întotdeauna cu cîte un cunoscut, o tură de dimineață, cel puțin pe Calea Victoriei, între Capșa și magazinul de delicatese Dragomir Niculescu (astăzi Romarta). Uneori l-am însoțit și eu.

Îmi amintesc de o dimineață însorită dar răcoroasă de toamnă tîrzie, în care mi-a vorbit pe larg despre prietenia lui cu Richard Strauss, căruia i-a fost student la Berlin, pe care îl prețuia foarte mult și ale cărui lucrări ocupau un loc însemnat în repertoriul său. În timp ce-mi povestea, era foarte atent și la mișcarea străzii. Elegant ca întotdeauna, cu raglan bej închis și o pălărie de aceeași culoare lăsată puțin într-o parte, saluta zîmbind, cu obișnuitul său gest larg, dirijoral, cunoscuții pe care îi întîlnea. L-am condus apoi la mașina care îl aștepta pe strada Cîmpineanu (13 Decembrie de as-

tăzi), la colțul cu Calea Victoriei, căci se apropia ora mesei.

Ultima oară l-am văzut pe maestrul Georgescu în august 1964, la Sinaia, unde plecasem și noi pentru cîteva zile. Locuia la palatul Foișor și își făcuse obicei ca, după dejun, să se așeze pe o bancă în parcul din fața Pelișorului, unde era îndată înconjurat de toți muzicienii și actorii care se aflau prin preajmă, veniți și ei în vacanță. Era foarte slăbit, se vedea că era suferind și ne întrebam cu grijă dacă va putea trece cu bine peste marele efort care-l aștepta la concertele din Festivalul Enescu, ce se apropia. Nu ne-am gîndit că nici nu va ajunge pînă la el, deoarece puțin timp după întoarcerea sa la București s-a stins din viață, cu cîteva zile înainte de Festival.

Am ascultat, nu de mult, la Radio, o Simfonie a V-a de Beethoven într-o interpretare magistrală. La sfîrșit, crainicul a anunțat :

— Cu ocazia comemorării lui George Georgescu, am transmis, sub bagheta sa... etc. etc.

A fost un mare șef de orchestră George Georgescu, și prea puțin s-a vorbit tinerelor generații de muzicieni și de melomani despre această figură de seamă a artei noastre interpretative...

NICOLAE SECĂREANU

Cîteva imagini îmi revin întotdeauna înaintea ochilor cînd mă gîndesc la basul Nicolae Secăreanu, veche și apropiată cunoștință a noastră.

...Iată-l, acasă la el sau în vizită la noi, abordînd în discuții captivante un evantai larg deschis de subiecte dintre cele mai variate și mai contrastante, de la probleme de artă în general și de muzică în special la teorii juridice, de la literatură și istorie la turism, condimentîndu-și spusele cu citate, cu aforisme și anecdote. Se amuză întotdeauna atît de mult de anecdota pe care o povestește, de parcă atunci o aude pentru prima oară, încît rîde cu poftă, ridicîndu-și umerii în ritmul hohotelor la care îi participă tot trupul, antrenîndu-și interlocutorul la savurarea hazului de certă valoare.

Cînd venea în biroul nostru, la Filarmonică, să definitiveze data și programul unui recital de lieduri, știind cu cîtă grijă și minuțiozitate își făcea pregătirea unui concert, eram siguri că prima parte a vizitei se va încheia foarte repede, după care convorbirea va aluneca dincolo de acest subiect.

Într-adevăr, întotdeauna avea să ne împărtăşească impresii: asupra ultimei expoziţii de pictură pe care o vizitase, asupra ultimei cărţi citite, asupra celui mai recent spectacol de teatru pe care-l văzuse, nu de puţine ori chiar asupra unui simfonic al Filarmonicii, al cărei fidel auditor era. Alteori dădea cu largheţe, unor tineri artişti aflaţi întîmplător la noi în birou, sfaturi preţioase, mereu solicitate de aceştia cînd aveau bucuria să-l întîlnească.

Era o încîntare să-l auzi de pe podiumul de concert, interpretînd lieduri. Dintr-o dată prins de atmosfera pe care o creează, trăieşti împreună cu el toate stările sufleteşti ale eroilor, toate acţiunile — nu numai prin muzică şi cuvînt, spus cu o claritate de cristal — dar şi prin întreg arsenalul actoricesc pe care arta sa îl mînuieşte cu extremă fineţe şi bun gust: mimică, gest, privire, nuanţe în glas. Întregul său repertoriu cuprinde modele ale genului. Dar oricît de variat şi de interesant alcătuit ar fi fost un program de recital, cîntăreţul era nevoit să cedeze insistenţelor publicului său credincios, care nu părăsea sala înainte de a obţine ca supliment: *Bătrînul caporal* de Dargomîjski, *Regele ielelor* sau *Flaşnetarul* de Schubert, *Sora mea* de Brahms, *A fost un vis* de Rahmaninov, sau *Inelul de argint* de Chaminade. Astea erau la alegere. Dar nu putea încheia concertul fără să cînte — pentru a cîta oară?! — *Cîntecul de leagăn* al lui Borgovan şi *Gornistul* de Paul Constantinescu, piesă dedicată lui de autor. Şi nu am amintit decît de o parte din pilonii repertoriului său permanent!

În sfîrşit, iată-l pe Nicolae Secăreanu pe scena de operă, în rolul titular din *Boris Godunov*, de

pildă. O ținută maiestuoasă, gesturi largi, privire dominatoare, la fel de convingător în scenele de afirmare a puterii sale ca țar, ca și în cele de tandrețe față de copiii săi, dar mai ales în cele de chinuitor zbucium interior și de spaime halucinante — o creație cu adevărat zguduitoare.

— Știți cît timp am lucrat la *Boris?* m-a întrebat odată. ȘAPTE ANI!

— Asta din conștiința profesională de a vă însuși rolurile de bază ale repertoriului liric, maestre Secăreanu?

— Desigur, căci nu puteam ști, cu șapte, sau cu zece ani înainte, cînd ar putea avea loc o punere în scenă a lui *Boris Godunov* în care să fiu eu distribuit.

— În ce constă această muncă?

— Am citit enorm de mult ca să mă documentez cît mai bine asupra personajului și asupra epocii: istorie, literatură, artă dramatică, folclor, istorie a costumelor, amintiri ale altor cîntăreți cá și critici legate de această operă. Am meditat mult, căutînd să descifrez ce se află dincolo de cuvintele din drama istorică, rămasă neterminată, a lui Pușkin, dincolo de libretul și muzica lui Musorgski, să „văd" cum se mișca, cum vorbea, cum mergea Boris.

— Ați adunat, probabil, un material imens, a cărui sistematizare a cerut o muncă cu totul specială.

— Bineînțeles. Dar consider absolut firească asemenea atitudine a unui artist, născută din răspunderea pe care o are față de publicul ce-i acordă încrederea și față de propria sa conștiință. Puțină lume știe, de pildă, că George Georgescu a făcut

nu mai puțin de șaizeci de repetiții cînd a prezentat o *Boemă* la Operă.

— Într-adevăr, n-am știut.

— Da, și pentru că vorbim de dînsul, trebuie să vă povestesc o întîmplare care are tîlcul ei. Pregăteam Simfonia a IX-a de Beethoven sub bagheta lui. La una din repetiții, la care participa de multe ori și soția sa, în pauză, doamna Georgescu vine lîngă mine și-mi spune, mai în glumă, mai în serios că, din cauza mea, liniștea casei le fusese tulburată în noaptea precedentă. M-am simțit foarte jenat și nedumerit, dar am primit imediat și explicația: „Gogu s-a dat jos din pat la două noaptea. Era nedormit și agitat. A luat partitura simfoniei și a început să fluiere un anumit pasaj din ultima parte. La un moment dat s-a oprit și a spus «Aici greșește Secăreanu, și caut motivul, cheia soluției!».“ Desigur că pînă la urmă lucrurile s-au aranjat. Acesta era Georgescu!

Cu puțină vreme în urmă, maestrul Secăreanu ne-a vizitat pentru a ne dărui un exemplar din volumul său recent apărut *Arta cîntului*. Am citit cu încîntare această culegere de maxime și cugetări, rod al unor lecturi atît de variate ale alcătuitorului ei, dar mai ales comentariile care însoțesc citatele, o adevărată profesiune de credință a artistului și omului care a meditat asupra lor.

— Vorbind de strînsa corelație dintre interpret și opera căreia el îi dă viață, maestre Secăreanu, care ar fi elementele de bază ale acestui act de recreație artistică?

— Artistul este mijlocitorul între creația compozitorului și public. Compozitorul își scrie opera

cu semne convenţionale — note, pauze, indicaţii — singurul limbaj în care se poate exprima. Dar sub această formă, ea este un lucru mut, care poate rămîne mereu aşa. Numai interpretul poate preface acele semne din partitură în sunete, în melodie, în simţire sufletească, să-i dea viaţă cu alte cuvinte. Dar pentru asta îţi trebuie nu numai „talent" ci „focul sacru", care îţi dă impulsul pentru muncă stăruitoare şi onestă pe altarul artei, deoarece, aşa cum spune Romain Rolland, „arta trebuie să fie o vocaţie, nu o carieră". Deci, alături de muncă, enorm de multă muncă şi meditaţie, un mod de viaţă adecvat: studiu, să te bucuri de frumuseţile naturii, să ai legături de prietenie cu oameni de ţinută morală, spre a-ţi îmbogăţi capacitatea de simţire. Un artist se formează treptat şi strădania lui e să urce cît mai sus pe scara frumosului, care nu are limite. Şi să nu uite că, pentru afirmarea lui ca atare, singurul arbitru este publicul.

— În concertele şi spectacolele dumneavoastră frapează întotdeauna gestica şi mimica, atît de adecvate textului cîntat...

— Mîna este instrumentul minţii. Înzestrată cu degete deosebit de mobile, ea are grai mut, de o excepţională expresivitate. Gestul trebuie să fie gradat, în raport cu evoluţia liniei melodice şi cu importanţa cuvîntului. De exemplu, în *Aria calomniei* din opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, la cuvintele: „Cînd din gură ea porneşte, zgomotul mereu tot creşte şi produce o furtună ce tot fulgeră şi tună", şi aşa mai departe, dacă gestul nu creşte odată cu vocea şi nu subliniază imaginea căutată, efectul ariei este ratat! Şi odată cu vocea se cîntă şi cu fizionomia — mai precis: cu

ochii, ce reprezintă fereastra prin care infinitele nuanţe ale sentimentului pot fi transmise publicului. De aici şi binecunoscuta expresie „a vorbi cu ochii".

— Vorbind odată despre raportul text-muzică, problemă care a dat naştere atîtor controverse şi va mai da, probabil, spuneaţi că e firesc că glasul trebuie pus în slujba cuvîntului, pe care muzica îl înfrumuseţează...

— E şi normal: în comparaţie cu alţi artişti, care folosesc o „materie" a artei lor — sculptorul piatra, pictorul culoarea, actorul dramatic cuvîntul, cîntăreţul este privilegiat avînd şi cuvîntul şi muzica. Ea a fost inspirată de text. Pe acesta compozitorul l-a înscris în muzica sa, deci cîntăreţul să-l pronunţe clar, pentru a fi ascultat şi înţeles. Dicţiunea trebuie studiată toată viaţa. Ea ţine pe de o parte de tehnică, dar pe de alta de artă. Cu cît vei pronunţa mai clar, mai firesc cuvîntul, cu atît sunetul care-l însoţeşte va fi emis mai bine. Hugo Wolf spunea pe drept cuvînt: „Izvorul muzicii mele este înainte de toate poezia"; iar Paul Valéry: „Drumurile muzicii şi ale poeziei se încrucişează". Lessing era şi mai categoric, scriind că muzica şi poezia nu sînt legate împreună, ci fac o singură artă: poezia, prin forma ei, prin ritm, rimă, prin cadenţă, este în fond muzică. Iar muzica, prin valurile ei armonioase, este poezie.

— Se poate vorbi despre o familiarizare, în timp, a artistului cu scena, cu publicul?

— Nu, de o mie de ori, NU! Cîntăreţul, ca şi actorul, debutează în fiecare spectacol. Rutina este duşmanul de moarte al artei. Nu e uşor să înfrunţi rampa, e o mare răspundere.

În această profesiune, eşti încordat şi neliniştit în orice clipă, iar anii îndelungaţi de muncă stăruitoare, de experienţă scenică, pentru dobîndirea unei culturi vocale, îţi afectează sănătatea fizică. Urcuşul este anevoios, iar anii de culme artistică trec repede. Aproape că ţi-ar mai trebui o viaţă ca să-ţi pui în valoare tot ce ai acumulat.

Unii artişti renumiţi, deci cu o experienţă scenică deplină şi succese strălucitoare, refuză să abandoneze scena cînd ajung la o vîrstă respectabilă, socotind că încă mai pot fi în plină formă. Eu consider că aceasta este o greşeală, în primul rînd faţă de ei înşişi, faţă de public, faţă de artă în sine. Cît de limpede a simţit aceste lucruri marea noastră actriţă Aristizza Romanescu, atunci cînd a spus : „Am părăsit teatrul înainte de a mă părăsi el pe mine" !

*

Şi pentru a risipi aburul amărui care ne învăluise, maestrul Secăreanu a despachetat cu grijă o carte pe care o ţinea lîngă dînsul, schimbînd cu totul direcţia convorbirii : „Ia priviţi aici ce voi citi eu ! Probabil că aţi cumpărat-o şi dumneavoastră : *Memoriile* lui Arthur Rubinstein ! Mare pianist !"

ŞTEFAN GHEORGHIU ŞI VALENTIN GHEORGHIU

Vorbind despre violonistul Ştefan Gheorghiu trebuie neapărat să te referi şi la pianistul Valentin Gheorghiu. Şi viceversa. Nu pentru că sînt fraţi „în acte", ci fraţi întru muzică, de la începuturile fragede ale intrării lor în lumea acestei arte pînă la strîns împletita colaborare ulterioară, în domeniul interpretativ al muzicii de cameră.

Totuşi, e evident că biografiile lor artistice nu se suprapun, nu pentru că fiecare se exprimă pe alt instrument, dar pentru că au ales drumuri diferite şi în ceea ce priveşte completarea celorlalte valenţe ale disponibilităţilor lor artistice. Dacă am aminti doar că Valentin cochetează şi cu muza compoziţiei, sau că este şi un pasionat organist, autodidact, privind această activitate ca pe un „violon d'Ingres" ; iar Ştefan a devenit unul dintre marii noştri pedagogi, atestat şi de importante succese şi premii obţinute de elevii săi în ţară şi peste hotare.

I-am cunoscut prin anii treizeci, din timpul copilăriei lor cînd, cu şosete şi pantaloni scurţi, făceau parte deja din publicul concertelor de la Ateneu,

de multe ori pitulați printre membrii orchestrei, mai ales alături de timpaniști, sau șezînd — numai ochi și urechi — pe treptele din fundul sălii. Aflasem că, la recomandarea cîtorva muzicieni de vază, printre ei numărîndu-se și Mihail Jora, care constataseră că cei doi copii erau foarte dotați, ei fuseseră înscriși la Conservatorul din București — Ștefan la clasa de vioară a cunoscutului pedagog George Enacovici, iar Valentin, cu doi ani mai tînăr, la cursul pe care îl ținea una din cele mai reputate profesoare de la noi, Constanța Erbiceanu, căreia îi va rămîne devotat mult după terminarea studiilor, pînă la sfîrșitul vieții ei. George Enescu, care îi ascultase și le urmărea cu interes evoluția acordînd multă încredere talentului și seriozității lor, i-a sfătuit să-și completeze educația muzicală la Paris.

— Îl am și acum înaintea ochilor pe maestrul Enescu, — îmi spunea Valentin într-una din nenumăratele noastre convorbiri de la birou, totdeauna prea scurte, niciodată terminate. Ne poftise pe Ștefan și pe mine la el acasă. Avea deja pregătite pe masă patru coale de hîrtie, care aveau să devină tot atîtea recomandări călduroase : prima către ministerul nostru de resort, pentru acordarea burselor de care aveam nevoie, celelalte trei unor prieteni de la Conservatorul din Paris : Noël Gallon, profesor de armonie și teorie, pianistul Lazare Lévy, cunoscut pedagog al timpului și Maurice Hewitt, profesor de vioară. Scria calm, fără să se grăbească, punînd suflet în fiecare cuvînt, convins de importanța lor în drumul ce-l aveam de urmat. Din păcate, n-am putut rămîne la Paris decît doi ani, din cauza izbucnirii războiului.

Şi Ştefan ne povestise odată o intîmplare de cîteva clipe cu George Enescu şi o redau aici deoarece o consider tipică pentru căile neaşteptate şi spontaneitatea prin care se manifestau dragostea de om şi delicateţea nativă a inegalabilului dascăl de omenie care a fost maestrul Enescu.

— Ne aflam într-o seară, Valentin şi cu mine, la Ateneu. Venisem la un concert. În rotondă, îl zărim deodată pe maestrul Enescu. Ne apropiem repede de dînsul şi-l salutăm reverenţios. Nici o privire, nici un răspuns. Maestrul trece mai departe. Mai face cîţiva paşi, apoi se opreşte, se întoarce şi vine grăbit spre noi: „Vă rog să mă iertaţi, băieţi, că nu v-am răspuns imediat. Aşa umblu eu uneori, visînd... De aceea mi-au trebuit cîteva clipe ca să recepţionez salutul vostru..." Am fost atît de emoţionaţi încît cu greu am bîiguit cîteva cuvinte şi am căutat să ne topim cît mai repede în spatele uneia din coloanele rotondei. Asemenea trăire nu se uită niciodată!

Pe măsură ce ascensiunea profesională şi succesele lor deveneau mai evidente, convorbirile cu Ştefan şi cu Valentin deveneau mai anevoioase, relatările despre călătorii, despre concerte aveau goluri. De ce? Modestia lor incredibilă îi făcea să evite orice subliniere care se referea la propria lor persoană, la succesele lor. Absolut de neînduplecat, o camuflează sub un zîmbet politicos, un gest vag cu mîna, un „despre asta, altă dată"...

Am reuşit totuşi să transform acest diplomatic „altă dată" într-o promisiune concretă, dar abia după ani, cu ocazia invitaţiei făcute de a veni la noi, în vederea completării schiţei de portret, aşa cum am procedat şi cu alţi prieteni prinşi în a-

ceastă carte, invitație acceptată cu căldură și sinceritate, martor fiind doar microfonul indiscret al casetofonului ce-și depăna imperturbabil banda.

Am fost foarte mișcați de grija de-a dreptul filială cu care Valentin, abia intrat în casă, s-a interesat de viața noastră de pensionari, de sănătate și de eventualele probleme în care el ar putea să ne fie de folos. Era în glasul și în privirea lui o dragoste care ne-a încălzit sufletele la fel ca și sensibilitatea cîntatului său.

— Valentine drag, spune-mi dacă faptul de a fi fost un „copil-minune", care și-a ținut promisiunea față de sine și față de public devenind un mare artist, se răsfrînge asupra procesului de dezvoltare a acestuia...

— Nu se răsfrînge. Copilul crește, minunea dispare și rămîne... baza. Munca, concepția interpretativă, care nu poate fi statică, ea evoluează cu viața, cu timpul, cu experiența, cu filozofia... Nu se poate face o demarcație rigidă între conceptul de tinerețe și cel de maturitate.

Există o maturitate a tinereții, fără de care un tînăr nu poate cînta Bach, sau Beethoven, de pildă. Întocmai cum, cînd treci de o anumită vîrstă, este necesar să-ți păstrezi o tinerețe, o spontaneitate a cîntatului care te ferește de rutină, o dragoste pentru muzică, pe care să o faci cu aceeași plăcere ca la tinerețe. Și repertoriul trebuie să țină în oarecare măsură pasul cu vîrsta. Abia după cincizeci de ani îl aprofundezi pe Mozart, care rămîne cel mai greu de cîntat, după părerea mea...

În orice caz, foarte important este să ai o îndiguire bună de la început, adică să poți să te controlezi singur, să te cultivi ascultînd cît mai

multă muzică, să urmezi pas cu pas ce scrie textul compozitorului. Important mai e să știi să te asculți pe tine însuți și ca, chiar în timpul concertului, o parte din tine să se dăruie textului și cealaltă parte să fie atentă ca tot ce faci să fie în notă cu ce ai gîndit să exprimi cînd ai pregătit lucrarea respectivă.

— Probabil că în formarea acestei structuri de bază un rol important îl are îndrumătorul competent pe mîna căruia intri...

— Bineînțeles. Pentru mine rolul acesta l-a avut domnișoara Erbiceanu, — așa ținea să i se spună. A fost o mare pianistă și o pedagogă excepțională. Era un om superior, trăia numai pentru muzică. Foarte analitică, niciodată severă, ea ținea la respectul riguros al textului. Maniera ei era cu totul diferită de ceea ce am făcut la Paris, unde se punea preț pe acumularea de mult bagaj, obligîndu-te la o oarecare superficialitate, la început. Abia în urmă se relua totul în amănunt.

— Am citit undeva că cercetătorii în materie de istorie și de evoluție a concertului cu public, au descoperit că Liszt a fost primul pianist concertist care a cîntat un recital șezînd în profil față de public. Se pare că i se spusese că are un profil foarte frumos. Dar lăsînd legenda la o parte, știu din proprie experiență că, în limitele acestei tradiții, poziția pianului pe scenă variază mult în funcție de preferințele concertistului: mai spre fundul scenei sau mai aproape de rampă, în raport cu centrul sălii, unii vor pianul în centru, alții pe pianist, în raport cu unghiul care oferă cea mai bună acustică, maximum de confort față de reflectoare sau de lumina de pe scenă, pentru vizibilitatea jo-

cului mîinilor pe claviatură... Ce părere ai, Valentine ?

— Da, sînt criterii personale, dar foarte importante pentru momentul luării de contact cu publicul. Sigur că toţi sîntem într-o stare de spirit specială, mai dificilă, cînd păşim pe podium. Te aşezi la pian, vezi nişte reflectoare, unele poate te şi orbesc cu lumina lor, apoi o sală neagră, oameni care te urmăresc notă cu notă — cu sau fără partitură. Cu cît trec anii şi eşti mai cunoscut, cu atît te simţi mai răspunzător, mai încordat. Şi trebuie să-i convingi de ceea ce faci. Nu e chiar aşa de uşor. O bună parte din public capătă imagini deformate despre noi, din filme idilice, unde curg flori, bani, dragoste, artistul devine celebru peste noapte, el nu are decît de cîntat — din gură sau dintr-un instrument, sau să dea din mîini în faţa orchestrei, să călătorească. Despre munca lui, nimic ! Lucrurile, ştiţi doar, stau cu totul altfel...

— Pianiştii au o situaţie încă mai delicată, din cauză că schimbă mereu instrumentul : a călători cu pianul propriu e un lucru foarte complicat. Trecerea de la o marcă de pian la alta, deci de la un mecanism la altul, cere de asemenea o solicitare suplimentară ?

— Fireşte. Uneori apar chiar probleme. Sau dai de un pian foarte dur, fără rezonanţe, cum am întîlnit de multe ori în America, sau... Dar să vă povestesc o întîmplare. În 1969 cîntam la Montreal într-o sală de 3 500 de locuri, în cadrul unui abonament de concerte, alături de alţi pianişti, între care şi Michelangeli. Impresarul îmi spune că, în privinţa pianului să nu am nici o grijă, Michelangeli cîntase pe el în seara precedentă şi a găsit

că este foarte bun. Deşi sala era foarte solicitată, am insistat totuşi ca, înainte de concert să mi se facă loc pentru o jumătate de oră spre a-l încerca şi eu. Precizez că Michelangeli nu-şi adusese pianul său, ca de obicei, ci doar pe acordorul său din Milano şi că lucraseră împreună o noapte întreagă ca să pună pianul sălii la punct. Cînd m-am aşezat eu la pian să-l încerc, am fost surprins că aproape nu avea rezistenţă la clape. Totul mergea, pentru mine, atît de uşor, încît nu puteai să faci o gamă controlată, te luau degetele pe dinainte. Sigur că atunci cînd ai experienţă, te acomodezi, îţi adaptezi imediat tehnica şi poţi să faci lucruri foarte frumoase, aşa cum se pare că am reuşit eu atunci. Din cauza aceasta ţin neapărat ca, cel puţin timp de o oră sau două înainte de concert, să mă familiarizez cu mecanismul pianului pe care voi cînta.

— Ce părere ai despre pianul preparat?

— Nu l-am folosit niciodată. Scoate într-adevăr sonorităţi neauzite, găsesc că este o experienţă necesară, interesantă, dar nu artistică. Dealtfel, mulţi compozitori se întorc spre romantism. Şi publicul a început să reagreeze pe autorii aşa-zişi „siropoşi". Totuşi, muzica modernă e o realitate. Trăim în era călătoriilor extraterestre, avem nevoie de o muzică adecvată, de film, de televiziune: imaginea plecării unei rachete spre lună e mai potrivit să fie însoţită de muzica lui Stockhausen decît de a lui Bach!

— Şi chiar nu vorbim nimic despre succesele lui Valentin Gheorghiu? Despre acele turnee-mamut de-a lungul şi de-a latul continentelor, din Italia şi Grecia în U.R.S.S. şi la Ţările Scandinave, din

Israel în Japonia, unde ai dat zece concerte în douăsprezece zile, de cele treisprezece vizite făcute numai în Statele Unite ale Americii, unde ai cîntat în cincizeci de orașe, în multe din ele chiar de șase sau șapte ori ?!

Răspunsul este precedat de o scurtă pauză, o privire îngrijorată, un tril ciocănit cu degetele în tăblia mesei, obișnuit reflex, mai ales al pianiștilor :

— Nu-nu, mai bine nu... Ar însemna totuși că mă laud...

— Atunci spune-ne, dragul meu, care este aspectul mai puțin plăcut al acestor călătorii...

— Timpul scurt dintre concerte, care nu-ți permite să vezi prea mult din locurile, unele foarte frumoase și interesante, pe unde umbli. Uneori, marile diferențe de fus orar te stînjenesc, îți dau peste cap ritmul biologic, dormi doar două-trei ore pe noapte... Cînd am fost în Japonia, abia am putut vizita grădinile și templele din Kioto. Era iarnă, sus la Saporo ningea, zăpada era de doi metri, jos ploua. E greu să fii turist între două concerte, și e mare păcat !

*

Ceea ce mi-a plăcut dintotdeauna nu numai la Valentin, dar și la Ștefan Gheorghiu, este capacitatea de a face foarte comode, necomplicate, raporturile cu dînsul : ceva îi place sau nu îi place, e entuziast și optimist, atacă problemele direct, cu franchețe, cu onestitate, fără paranteze derutante, fără echivocuri, fără puncte de suspensie care să înlocuiască vorbele. La asta se adaugă un fin spirit de observație, uneori periculos de ascuțit, umor,

un mare talent de a imita vorbirea și gestica celor care l-au frapat în mod deosebit.

Impresionantă este, la Ștefan Gheorghiu, nemărginita dragoste și admirație, respectul față de marele său pedagog și prieten David Oistrah, care i-a desăvîrșit pregătirea artistică și, poate, prin exemplul său, i-a îndreptat atenția spre largul orizont al dificilei cariere pedagogice, căreia de peste cincisprezece ani i se dedică și el, cu pasiune și mari reușite.

— Ștefane dragă, cronologic vorbind, ți-ai început studiile sub auspicii favorabile, ca student al profesorilor excepționali care au fost George Enacovici și Vasile Filip.

— Așa este. Apoi am plecat la Paris unde, cu Maurice Hewitt, am lucrat nu numai tehnica viorii, dar am început să-mi alcătuiesc și un repertoriu.

— De ce ați întrerupt ?

— Din cauza războiului. Întors acasă, am fost deosebit de afectat și de îngrijorat cînd am auzit că Hewitt, ca erou al Rezistenței franceze, a fost deportat la Auschwitz. A scăpat cu viață ca prin minune. Vă puteți imagina imensa noastră bucurie cînd ne-am reîntîlnit la Paris, după război.

— David Oistrah, cu ce te-a captivat mai întîi ? Nu vorbesc de interpret, care ne-a subjugat pe toți, ci de pedagog, de om.

— În primul rînd trebuie să vă spun că era de o bunătate rară. Se socotea un fel de proteguitor al tuturor din preajma sa. În prezența sa și a soției sale, te învăluia o atmosferă familială, degajată, firească, generoasă. L-am iubit ca pe un tată. Venisem la studii împreună cu Manuela, soția mea.

Soţii Oistrah aproape că ne-au adoptat. Ne invitau la ei acasă, ne luau bilete la concerte şi la operă, se interesau îndeaproape de noi. După încheierea studiilor am rămas în corespondenţă cu maestrul meu şi, deşi mereu în criză de timp, el găsea totuşi răgazul de a ne trimite din nenumăratele sale călătorii, vederi pline de atenţie. La Moscova, locuia într-un apartament nu foarte spaţios, mobilat cu gust: îşi primea elevii într-un studio mare în care se aflau, pe lîngă două piane, o discotecă imensă, dulapuri încărcate cu benzi şi filme, mulţime de aparate electronice de înregistrat, aparate de filmat, aparate de fotografiat. Făcuse mii de filme — era pasiunea lui. La un moment dat spunea că va renunţa totuşi la a privi lumea prin lentila mică a obiectivului, spre a o putea cuprinde mai bine direct, cu ochii larg deschişi.

— Dar ca pedagog propriu-zis?

— Era la fel de extraordinar în metoda de a lucra cu oamenii. Îţi dădea încredere în tine; dacă îi spuneai că eşti emoţionat, te încuraja: „Ei cum, sîntem doar colegi!"

— Te lăsa să cînţi mult?

— Da. Te lăsa să cînţi piesa de la un capăt la celălalt, ca să vadă la ce nivel eşti, te lăuda pentru părţile pozitive...

— Apoi?

— Apoi începea să-şi facă observaţiile, de la arcuş la digitaţie, cu o mie de detalii asupra cărora revenea, în timp dar cu perseverenţă, pînă te aducea acolo unde vroia el. Încetul cu încetul, după aceea, el se detaşa, rămînea înafară, dar tu păstrai tot ceea ce îţi spusese.

— Cu ce te prezentaseşi la început?

— Cu concertul de Brahms.

— Şi ?

— Ei, cînd am văzut că-mi schimbă digitaţia şi arcuşele, parcă mi-a tăiat picioarele. Credeam că-l conving spunîndu-i că eu, avînd deja oarecare experienţă violonistică cred că aş putea rezolva problemele pe care le ridicase cu tehnica mea, cu soluţiile mele. Dar n-a acceptat.

Există o naturaleţe a cîntatului, un firesc, care se impun de la sine, dar după ce le descoperi. Începînd chiar cu respiraţia, coordonată cu mişcările arcuşului, cu o serie de legi de fizică pe care le-am dedus din indicaţiile arcuşelor pe care mi le dădea. Detalii tehnice care te ajută foarte mult ca să capeţi această naturaleţe de care vă vorbeam, şi care e esenţială. N-a fost uşor, dar firescul a învins. Mi-am refăcut cu David Oistrah o bună parte din repertoriu căutînd să abordez toate stilurile.

Mai era ceva interesant în maniera lui de lucru : chiar de la a doua lecţie cîntai cu pian, aveai deci din primul moment o viziune de ansamblu. Trebuie să mai adaug că era de o punctualitate fără rabat, respectînd cu stricteţe nu numai timpul său, dar şi pe cel al elevului. Dacă era constrîns să întîrzie la oră, căuta să te anunţe în orice chip.

— Te-ai lăsat ghidat de aceste principii şi în propria-ţi carieră profesorală ?...

— ...Bineînţeles. Ştiu ce cer elevilor, şi nu-i las pînă nu obţin de la ei ceea ce mi-am propus. Îi laud şi eu cînd e cazul, le spun adevărul cînd nu e bine şi chiar de la început, caut să le formez gustul artistic.

— Dar din punct de vedere interpretativ?

— Experienţa mea pedagogică mi-a facilitat o evoluţie. Deşi strîns legat de text, sînt ceva mai liber. Ţinîndu-te cu rigoare şi claritate de text, de valoarea notelor, de măsură, trebuie să ai totuşi personalitate, să fii tu însuţi cînd cînţi; şi atunci poţi să exprimi mai bine intenţiile autorului. În interpretarea modernă se renunţă la o serie de artificii, la multe glisande, se cîntă mai pianistic, mai obiectiv ca instrument, dar totuşi foarte expresiv, direct la esenţă, simplu. Aceasta este dealtfel şi concepţia pe care se merge în aprecierile care se fac în cadrul concursurilor internaţionale.

— Tocmai doream să întreb ceva, Ştefane: ca pedagog şi ca membru în juriul diferitelor concursuri, ce părere ai despre rolul lor în viaţa artistică contemporană, cu atît mai mult cu cît sînt şi foarte numeroase, dacă am pomeni doar de cel de la Bruxelles, de Ceaikovski de la Moscova, de cel de la Montreal cu programul său atît de vast şi premii foarte mari, de Paganini de la Genova, de Jacques Thibaud de la Paris, de Bach de la Leipzig?

— Consider concursurile internaţionale drept o competiţie interesantă, foarte stimulativă. Prin programele lor, prin exigenţa juriilor a căror componenţă este întotdeauna de un înalt nivel artistic, prin temeinicia şi seriozitatea cu care trebuie să se pregătească concurenţii pentru a se putea distinge în marele număr de participanţi, o adevărată explozie de talente, care altfel ar fi cu mult mai greu de descoperit. Emulaţia căreia îi dau naştere concursurile internaţionale face ca însăşi admi-

terea în concurs să fie o remarcabilă carte de vizită pentru un început de carieră.

— Înseamnă asta, oare, că cineva care, dintr-un motiv sau altul, nu a participat la vreun concurs sau nu a primit nici o distincție, să nu se poată afirma, în timp, ca un mare interpret ?

— Nicidecum ! Importantă e finalitatea actului artistic !

MARTHA KESSLER

Începuturile carierei Marthei Kessler s-ar putea povesti cam așa: A fost odată, departe, o fată frumoasă, căreia îi plăcea să cînte... Și pentru a cînta mai frumos, aflîndu-se a locui prin Munții Banatului, a început să ia lecții la Timișoara, unde se ducea o dată pe săptămînă. Nu... nu visa să devină profesionistă. Dar iată că i-au ieșit în cale două bucurii, care i-au schimbat radical mersul vieții: soțul care, dîndu-și seama de aptitudinile ei, i-a imprimat un suflu de curaj la momentul cel mai potrivit; și, în același timp, acel regizor nevăzut care reușește cîteodată să decupeze din faptele banale de zi cu zi, secvențe esențiale, orînduindu-le într-o ordine ce duce neapărat la succes: întîmplarea.

— Da, așa a fost, îți povestește cu simplitate Martha Kessler, amuzată și parcă încă impresionată de reacția în lanț pe care a atras-o după sine vizita turistică făcută, cu foarte mulți ani în urmă, la Sibiu. Aici, în maiestuoasa catedrală gotică a orașului, cînta tocmai atunci la orgă maestrul Franz Xaver Dressler. Iar o mică probă dată pe neaștep-

tate, mi-a adus după cîţiva ani invitaţia de a veni la Sibiu cu ocazia festivităţilor bicentenarului morţii lui Johann Sebastian Bach, pentru a interpreta partida de alto din Missa în si minor.

— Urmează întîmplarea întîmplărilor...

— Întocmai! La concert se afla şi dirijorul corului Filarmonicii din Bucureşti, maestrul D. D. Botez care, după concert, la banchet, m-a întrebat dacă aş fi de acord să mă mut la Bucureşti, eventual chiar ca solistă în cvartetul vocal al Filarmonicii, compus pe atunci din Emilia Petrescu, Elena Cernei, Aurel Alexandrescu şi Alexandru Voinescu. Se ştia deja că Elena Cernei intenţiona să se dedice definitiv operei, postul ei de la Filarmonică devenind astfel vacant. Am răspuns afirmativ şi nu a trecut decît un an pînă cînd am primit înştiinţarea pe o hîrtie cu antetul Filarmonicii, pe care-l priveam ca hipnotizată, care mă anunţa despre ţinerea concursului pentru ocuparea postului de mezzo-soprană în cvartetul vocal, pe care l-am şi obţinut.

Aşadar, pe Martha Kessler am cunoscut-o chiar în biroul nostru. A intrat într-o dimineaţă cu alura ei sportivă şi aerul deschis, fără uşoara agresivitate cu care, unii, încearcă să mascheze o emoţie, foarte firească. Zîmbitoare şi sociabilă, ne-a plăcut din primul moment şi această impresie a rămas neştirbită. Ba mai mult: am urmărit cu plăcere şi admiraţie atitudinea ei faţă de oameni şi de muncă, serioasă, lipsită de invidie, amatoare de glume dar nu de răutăţi sau bîrfeli. Nu ştiu cîte eforturi şi cîte renunţări au costat-o adaptarea la un mediu unde totul era nou — oraş, colegi, do-

cumentare, contactul cu publicul. Chiar dacă înaintarea nu era întotdeauna la fel de rapidă ca dorinţele, drumul ei, deloc uşor, a mers tot timpul în sus. Alegîndu-şi cu grijă un repertoriu din ce în ce mai bogat — de la Monteverdi şi Haendel la Stravinsky şi Schönberg — Martha Kessler este în acelaşi timp foarte receptivă la compoziţiile de ultimă oră, etichetate prudent „muzică modernă", atunci cînd le consideră artistice.

În ceea ce priveşte adaptarea la sala de concert, redau mai departe două întîmplări din cariera ei, foarte îndepărtate în timp una de cealaltă, care vorbesc de la sine despre acest spinos subiect. Insist asupra lor nu numai pentru a marca evoluţia Marthei, dar şi pentru a arăta tinerilor începători că nimic nu e imposibil în acest domeniu. Drumul artistului este pavat cu dificultăţi, unele trecătoare, de categoria celor care devin amuzante doar în amintire, altele care se menţin şi după zeci de ani de carieră.

— Poate vă mai amintiţi şi voi, spune Martha, dar eu n-am să uit niciodată că, la una din primele apariţii ca proaspătă solistă a Filarmonicii, la recitalul meu de lieduri de la sala Dalles, am pregătit şi *Meine Ruh' ist hin* (Liniştea mea s-a dus) de Schubert, cu textul original, adică în limba germană. Cu cîteva zile înainte de concert, în urma unei măsuri care avea ca scop mărirea accesibilităţii publicului la conţinutul literar al liedurilor, mi s-a cerut să-l interpretez în versiune românească, foarte frumoasă dealtfel. Am învăţat repede textul şi m-am ambiţionat să-l cînt, ca şi pe toate celelalte, pe dinafară.

...Începe pianul, aştept intrarea mea, primele cuvinte curg... „Liniştea mea"... şi, deodată, în faţa mea un abis! Nimic. Nu mai ştiam nici un cuvînt. Pianistul sesizează lapsusul meu şi o ia de la început. Eu intru cu „Liniştea mea..." — şi liniştea mea s-a dus definitiv. Am întrerupt. Dar minunatul nostru public, amuzîndu-se copios de păţania tinerei şi neexperimentatei interprete, a început totuşi să aplaude, pentru a mă încuraja. Şi a reuşit să mă scoată din impas: am făcut semn pianistului să reînceapă şi, de data aceasta, am dus liedul buclucaş cu bine la capăt. E o întîmplare care ilustrează nu numai importanţa reflexelor formate, dar şi pe aceea a asociaţiilor, deoarece cred că nimeni nu se va mira că şi astăzi, după ce am interpretat acest lied de nenumărate ori, am palpitaţii cînd îl încep.

— Au trecut mulţi ani de-atunci. Mă aflam la Viena, în sala Palatului Palaviccini, unde susţineam un recital, acompaniată de renumitul pianist vienez Erik Werba, acompaniatorul obişnuit al unor mari cîntăreţi. Încîntarea repetiţiilor cu acest desăvîrşit muzician mi-a dat încredere în reuşita concertului. Mă ştiam pe mîna unui artist experimentat, nu mi se putea întîmpla nimic neplăcut. Începem şi... surpriză: mă trezesc cu complet alţi tempi ca la repetiţie, unii mai lenţi, alţii mai rapizi! M-am acomodat repede, dar cu emoţii. După concert, stînd de vorbă cu Werba, i-am spus totuşi: „Cred că ştiţi, domnule Werba, că la repetiţie am făcut cu totul alţi tempi!" La care, aprinzîndu-şi calm o ţigară, mi-a răspuns: „Stimată doamnă, asta e. Avînd publicul în faţă, am simţit nevoia altor tempi. Repetiţiile stabilesc doar coordonatele, însă în

timpul concertului interpretul trebuie să fie ca un seismograf care înregistrează cel mai uşor impuls ce vine din sală, din partea acestui tot nedefinibil şi capricios care este publicul. Am simţit că pot să-mi permit cu dumneata această adaptare bruscă, deşi nu mai cîntasem niciodată împreună."

Uneori, în cursul celor mai minuţios pregătite spectacole, apar surprize — mă refer la cele neplăcute —, pe care nici cei mai abili organizatori sau protagonişti nu le puteau visa.

Ne aflam în sala Ateneului, la un concert cu Simfonia a IX-a de Beethoven, sub bagheta lui George Georgescu. După cum se ştie, soliştii vocali stau în spatele scenei pînă la mica pauză care precede ultima parte, aşteptînd intrarea lor împreună cu corul. Se termină partea a treia; maestrul, pe podium, cu braţele încrucişate, urmăreşte liniştit intrarea corului, dar de solişti — nici pomeneală! Plutea în aer o stupoare apăsătoare. Mica pauză se terminase de mult, orchestranţii încremeniseră şi ei pe scaune cînd, în sfîrşit, şi-au făcut apariţia în uşa strîmtă a scenei şi mult aşteptaţii, parcă ceva mai scunzi şi cu feţele cam şifonate, şi trecînd repede, în şir indian, prin faţa pupitrului dirijoral, şi-au ocupat locurile obişnuite, Emilia Petrescu şi Martha Kessler, Valentin Teodorian şi regretatul bariton Petre Ştefănescu-Goangă. Ce se întîmplase în culise, ne-a povestit după concert Martha:

— Eram cu toţii în camera soliştilor, în atmosfera obişnuită dinaintea intrării pe scenă, mai făceam vocalize, spuneam anecdote, dar mai ales ascultam. Goangă, inepuizabilul causeur, omul plin

de umor pe care îl ştiţi, avea ziua lui mare: îşi scosese fracul, ca să poată gesticula mai uşor, şi debita glumă după glumă. Amuzaţi, acaparaţi de verva lui, uitasem complet de intrarea noastră în scenă. Deodată se deschide larg uşa şi, cu figura descompusă, apare regizorul de scenă care ne strigă: „Repede, corul a intrat de mult şi maestrul Georgescu vă aşteaptă!" Speriaţi, am luat-o la fugă dar, vai, Goangă, mai puţin mobil decît noi, se chinuia să-şi îmbrace fracul, ale cărui mîneci refuzau să-i primească braţele. Cu mîini tremurînde l-am ajutat cu toţii şi în sfîrşit am păşit pe podium. Deja de departe am zărit figura încruntată a dirijorului. Pentru a ajunge la locurile noastre trebuia să trecem prin faţa furibundului maestru, care, cu o privire ucigătoare ne-a scrîşnit printre dinţi: „Nenorociţilor!"

— Dar cum aţi cîntat?

— Cum am cîntat?! Cred că niciodată nu a cîntat un cvartet vocal cu atîta ardoare şi dăruire ca în acest final de simfonie. Iar maestrul Georgescu, de care mă leagă atîtea amintiri frumoase, şi care ştia ca nimeni altul să înflăcăreze pe interpreţi la temperaturi incandescente, mulţumit de cum a ieşit concertul, ne-a iertat cu mărinimia sa obişnuită.

*

Cum era şi firesc, Martha Kessler a devenit „un nume" solicitat, în ţară şi peste hotare. Călătoreşte mult dar reuşeşte totuşi, ca, pe lîngă obligaţiile profesionale, să absoarbă de peste tot mereu noi prilejuri de meditaţie, în clipele pline de miez dintre concerte, — pe care le consideră tot atît de

esențiale ca orele de studiu, de repetiții sau de lectură muzicală.

Unele impresii, despre oameni, țări, săli de spectacol, muzicieni, public, opere de artă, ni le revărsa în scurtele ei popasuri în București, în frînturi de propoziții întrerupte de semne de exclamare în glas: „Nu voi uita niciodată concertul de la Sainte-Trinité din Paris, sunetele diafane ale lui Olivier Messiaen, care improviza pe celebra orgă pe teme de Mozart... Sau strălucirea misterioasă a vitraliilor Catedralei din Chartres! Sau lumea bizară a lui Hieronymus Bosch la Muzeul din Prado, ochii imenși din icoanele lui Rubliov, soarele Crimeei, burgurile sub ceruri germanice.."

Alteori, Martha ne făcea bucuria de a ne trimite din diferite colțuri ale lumii cîteva rînduri, în care-și revărsa preaplinul trăirilor. Cu intenția de a completa cu cîteva tușe portretul pe care dorim să i-l schițăm, dăm mai jos cîteva notații din scrisorile ei.

„...Iată-mă în deșertul galben al Neghevului, pe banda argintie a șoselei asfaltate care mă duce spre sud, spre malurile Mării Roșii. La marginea drumului se ridică un scut verde în fața pustiului: sînt palmierii plantați de oameni care refuză noțiunea de «deșert». Marea Moartă a rămas în urmă, ca și peșterile de la Qumran cu misterioasele lor manuscrise, expuse acum la Ierusalim. Iată și golful de la Akaba, și un orășel — Eilath — cu case albe și piscine, un amestec de idioame și oameni mulți, veniți aici să se distreze, aici unde acum cîțiva ani erau doar două case dărăpănate. O barcă mare, cu fundul din sticlă, ne duce în larg, des-

chizîndu-ne o poartă spre lumea miraculoasă a adîncurilor : sute de peşti de o extravaganţă imposibil de descris alunecă sub privirile noastre extaziate. Imaginaţia lui Dali sau a lui Bosch dau faliment în adevăratul sens al cuvîntului în faţa acestei orgii de forme şi culori.

Umbrele lungi ale după-amiezii cad pe minele de cupru ale regelui-poet Solomon ; stîncile galbene se aprind în flăcările soarelui care coboară spre orizontul deşertului.

Fredonez melodia lui Brahms scrisă pe textul regelui legendar şi am impresia că aud corurile din oratoriul *Solomon* de Haendel trezindu-se din vînturile care bat dinspre înălţimile stîncilor — o adevărată mitologie muzicală..."

„...Turneul în mai multe oraşe spaniole al orchestrei de cameră din Belgrad, cu care interpretez cîteva arii de Bach, mi-a dăruit pe lîngă o frumoasă satisfacţie muzicală şi ore de elevaţie spirituală : Muzeul catalan din Barcelona, explozia cromatică a străzilor Sevillei în opoziţie cu peisajul auster al Andaluziei, umbra giganţilor literaturii şi gîndirii spaniole, tovarăşi de drum de mulţi ani : Cervantes, Garcia Lorca, Unamuno sau Ortega y Gasset.

Marea revelaţie a trăirii artistice este corelarea — ca niciodată am realizat acest adevăr în faţa hieraticilor sfinţi catalani din muzeul din Barcelona. Privind magnetizată incredibilele picturi medievale ale anonimilor din munţii catalani, m-am simţit brusc transpusă în modestele lăcaşe de lemn ale Maramureşului nostru, cu picturile savant-naive

ale meşterilor de la Ieud, de la Rozavlea, de la Dragomireşti : uluitoare identitate a stilurilor, peste veacuri, peste mii de kilometri.

Există oare un limbaj comun, un izvor comun, încă nedescoperite, al tuturor frumuseţilor din lume ?..."

Martha ne vorbise odată despre un temerar proiect artistic cu care cocheta de multă vreme, un ciclu de concerte-fluviu, un fel de evoluţie a cîntului, pe stiluri, epoci, naţiuni. Astfel că e uşor explicabilă marea admiraţie pe care ne-a suscitat-o realizarea lui, sub titlul anunţat de afiş : „Antologia artei vocale de la baroc la cea contemporană", în care, anturată de cîţiva colaboratori meritorii, ea susţine o suită de recitale, în decursul mai multor stagiuni. E o performanţă !

MIHAI CONSTANTINESCU

Cu creionul pregătit asupra hîrtiei încerc să mă decid cu care din calificativele care mi se îngrămădesc în minte să încep, pentru un portret al lui Mihai Constantinescu : sensibilitate, umor, bunătate, dinamism, seriozitate, pasiune în profesie, cultură... Nu, nu — ordinea nu e bună — calificativele trebuiesc citite concomitent !

Atît de reconfortanta bună dispoziţie a violonistului Mihai Constantinescu se lăsa auzită din rotonda Ateneului şi de pe culoarele pe care le străbătea înainte de a intra în camera noastră. Era imposibil să nu întîlnească vreun cunoscut, căruia întotdeauna avea să-i spună ceva inedit, spiritual şi interesant, aşa cum e tot ce povesteşte el.

Şi cu el conlucrarea era comodă, repertoriul bogat şi plăcerea de a cînta îl făceau să răspundă cu discernămînt şi fără dificultăţi tuturor solicitărilor noastre. Problemele aşa-zise de serviciu rezolvîndu-se repede, ne rămîneau întotdeauna cîteva clipe, aşteptate cu nerăbdare, pe care le dedicam subiectelor celor mai variate, fiind rînd pe rînd, cînd ascultători, cînd povestitori.

Unele din ele aveau ca factor comun amintiri și evocări de profesori din liceu — urmasem amîndoi la „Matei Basarab", în epoci diferite, bineînțeles; adesea ne refeream la activitatea lui scriitoricească, căci Mihai, autor de versuri rafinate, e deja un poet „publicat"; cele mai multe însă din convorbirile noastre se refereau la George Enescu, ca și la numeroasele călătorii ale lui Mihai, care voiajează într-un ritm aproape fără pauză. Dar aceste convorbiri rămîneau aproape întotdeauna neterminate, ca un roman pasionant întrerupt la suspens-uri cu „va urma".

Prietenia cu Mihai a rămas aceeași și după pensionarea mea de la Filarmonică. Faptul că eu aveam acum mai mult timp nu era suficient pentru completarea vechilor goluri; el era la fel de ocupat și cînd ne întîlneam, din cînd în cînd, avea întotdeauna de povestit ceva de „ultimă oră". Soluția s-a impus de la sine: într-o bună zi, cu adevărat bună, a venit la noi într-o vizită „fără ceas" și atunci, fără protocol, am intrat direct în subiect:

— Mihai dragă, de cîte ori am vorbit de maestrul Enescu mi-am dat seama că — din generația ta — ești unul din cei care cunosc nu numai ceea ce știm cu toții despre această uriașă personalitate, dar și unele lucruri mărunte, legate de viața lui de fiecare zi, deoarece ai avut fericirea de a fi în preajma lui vreo patru ani de zile.

— Într-adevăr, fericirea și cinstea. Întîi erau concertele, uneori trei pe săptămînă, de la locuința lui, la început în strada Lahovary lîngă Biserica Albă, apoi la ultima din București, în spatele actualului muzeu care-i poartă nu-

mele, concerte la care eram invitat ca un prieten al casei, ba uneori chiar pentru a cînta, cu el la pian, cîte o sonată. Erau apoi invitațiile de joi, la masa de prînz. Atunci aveam prilejul de a-l observa îndeaproape, de a-i auzi replicile, întotdeauna pline de spirit, de a-l vedea mîncînd cu poftă, de preferință rasol de pui cu mari cantități de cartofi. Au mai fost acele seri de neuitat în care, după concertele din salon, se așeza la pian transpunînd, ore întregi, muzică wagneriană. Toate acestea sînt pentru mine nu numai amintiri, dar ceva cu mult mai mult. Gîndește-te că eram pe atunci un tînăr de cam șaptesprezece ani, care se forma sufletește și artisticește în atmosfera atît de particulară pe care o degaja maestrul, astfel că e firesc ca pentru mine acei ani să fie hotărîtori.

— Mi se pare că ai locuit un timp la el și la Sinaia, nu ?

— Așa e. În noiembrie 1943 am fost invitat acolo, la vila „Luminiș". Îți poți imagina ce au însemnat pentru mine acele douăzeci și una de zile în care orice moment mă apropia de el și toate obiectele din casă pe care puneam mîna constituiau ambianța lui familiară ?! Enescu făcea zilnic plimbări pe jos, cu pelerină și baston, ca la țară, pornind singur, pe la șapte dimineața, ajungînd uneori pînă la Poiana Țapului. Și înapoi. Masa de dimineață se lua pe la nouă și jumătate, după care lucra. Asistam ore întregi cînd studia la vioară ; ședea într-un fotoliu, cu picioarele întinse și sprijinite pe un taburet. Lucra întotdeauna în tempo rar, cu arcușe lungi, lungi, cu ochii semiînchiși, privind parcă într-o zare necunoscută, dincolo de cei prezenți, dincolo de lumea toată. Uneori, cînd

eram mai furat de muzică şi de vraja lui personală, îmi spunea — fără să-şi întrerupă studiul — că ar fi mai bine să mă duc în camera mea şi să lucrez la vioară, că acest instrument „nu se învaţă doar ascultînd pe alţii cum cîntă". Urcam scările interioare fascinat! În fascinaţia asta trăiesc şi astăzi, cînd amintirile se perindă înaintea ochilor spiritului. Dar, cum ţi-am mai spus, eram pe atunci mult prea tînăr şi prea nefamiliarizat cu subtilităţile meseriei, pentru a profita din plin de contactul acesta binecuvîntat.

— Ce s-a întîmplat după perioada aceasta?

— Ulterior am lucrat cu maestrul Vasile Filip, pe care îl consult şi astăzi ori de cîte ori se iveşte prilejul. Mare violonist şi poet al instrumentului, Vasile Filip, el însuşi discipol al lui Enescu, a reuşit să-mi insufle maniera enesciană, care este şi a lui. Ceea ce învăţam cu el mă făcea să retrăiesc sutele de ore din trecut, în care l-am auzit pe Enescu direct.

Treptat, concepţia acestor doi mari artişti s-a integrat în arta mea violonistică. Astăzi îmi aparţine şi mie, iar eu o duc mai departe prin studenţii şi elevii mei.

— Bunul meu prieten, cu această afirmaţie intrăm într-un alt domeniu extrem de pasionant pentru mine: felul cum se transmite muzicienilor noştri tineri concepţia artistică a lui Enescu de către acei care, ca şi tine, au preluat-o direct de la maestru. Însă n-aş vrea să ieşim din „programul" pe care ni l-am propus pentru vizita ta de astăzi. De aceea te-aş ruga să ne continuăm convorbirea cu momente din călătoriile tale. Să începem cu cele din ţară, dacă eşti de acord!

— De acord, dar să-mi termin mai întîi cafeaua. Așa ! În loc să-ți înșir nume de orașe sau de filarmonici — cred că sînt vreo paisprezece astăzi, nu știu sigur decît că am cîntat cu toate, prefer să-ți mărturisesc încîntarea pentru publicul entuziast și în continuă creștere pe care îl întîlnesc în toată țara. Ca specialist în materie, îți dai seama ce înseamnă acest lucru. Locuri care trăiau o viață artistică mai mult în teorie, unde nu se abăteau formații simfonice sau de operă decît cînd și cînd sau deloc, au astăzi ansambluri muzicale proprii și săli de spectacol, o neostoită sete de cunoaștere, pe care o cultivă cu perseverență.

— Ai vreo preferință, totuși ?

— Nu, și asta nu din prudență, pentru a nu jigni cumva vreo susceptibilitate a cuiva, ci deoarece peste tot găsesc satisfacții și bucuria unor treburi din ce în ce mai bine făcute.

— Ai cîntat în patru continente ; așa-i Mihai ?

— Așa-i ! Cu vioara mi-am purtat pașii prin douăzeci și cinci de țări, pe cele mai depărtate și variate meleaguri, pe care le-am împărțit în două categorii și anume, unele extrem de interesante din punct de vedere artistic, deci profesional, iar altele, mai mult turistic.

Dar toate au specificul lor, tradițiile lor culturale cu limba și arta lor, produse ale categoriilor istorice, psihologice, rasiale, spirituale, etice. Impresiile sînt de o diversitate covîrșitoare.

— Nici aici nu-ți poți manifesta o preferință ?

— Nu, nu pot. Fără îndoială că, european fiind, am fost mai aproape de cultura și tradiția muzicală a unor popoare ca germanii, francezii, italienii, rușii, cehii sau spaniolii, deci am simțit un interes

profesional mai mare decît în Asia, de pildă. În America de Sud, contactul meu pe plan artistic cu cinci țări mi-a prilejuit cunoașterea directă a unor ținuturi atît de îndepărtate ca Buenos Aires, Lima, Caracas... Dresda, Praga, Moscova sînt, fără îndoială, (mă refer la filarmonici) cele mai interesante. De competența publicului nu are rost să vorbim, aceasta va rămîne o chestiune întotdeauna deschisă, pe plan mondial. Dar cine ar putea uita frumusețile Spaniei, Gibraltarul și plajele însorite de la Haifong sau Varaderro de lîngă Havana ?! Despre ce să vorbești mai mult ? Despre minunile Italiei sau ale sudului Franței, despre coastele cu splendidele golfuri ale Americii Latine, atît la Atlantic cît și la Pacific ?! Totuși o subliniere am de făcut. Filarmonica din Dresda, unde am cîntat în 1965 Concertul de Beethoven, și în 1971 pe cel de Szymanowsky. Consider publicul acestui oraș drept, poate, cel mai exigent din cîte am cunoscut. Orchestra impecabilă. Îmi amintesc că, la o repetiție, cerînd dirijorului o nuanță mai redusă la suflători, la reluarea pasajului am avut impresia că mă aflu într-o sală în care, în mod automat s-au redus la jumătate luminile... dacă îmi este permisă comparația...

— Mihai, ne-ai vorbit odată de Roma cu o ardoare specială, dar nu mai știu bine în legătură cu ce...

— N-aș putea să povestesc tot ce am vizitat și trăit la Roma, pentru că mi-ar trebui încă multe ore, de care astăzi nu mai dispun. Probabil că mă referisem la impresia extraordinară pe care mi-a lăsat-o Muzeul de artă etruscă. Intrasem pentru două ore, dar am rămas toată ziua, pînă cînd seara

m-au dat afară paznicii. Citisem multe despre acest popor, apărut şi dispărut în antichitate, nelăsîndu-şi descifrată taina adîncă a existenţei sale nici arheologilor, nici istoricilor. Misterul lor, etruscii nu ni l-au spus încă. Ne-au lăsat însă minunile închise în acest unic muzeu roman, minuni care ne fac mai dornici de a cunoaşte adevărul. Sarcofagele cu sculpturile celor ce se odihnesc de milenii în ele, sculpturi ce-i arată cu o mare artă aşa cum au fost, m-au impresionat prin realismul lor şi prin culoarea păstrată pînă astăzi ; la fel vasele, bijuteriile, rochiile şi alte veşminte, uniformele militare şi armele, în fine, tot ce atestă o civilizaţie deplin realizată în specificul ei. Poezia un pic amară care te copleşeşte, te face ca pînă la urmă să părăseşti muzeul întristat, gîndindu-te la fragila existenţă a oamenilor în raport cu nemărginirea şi perenitatea istoriei...

EMILIA PETRESCU

O voce limpede, cristalină, caldă, dădea glas liedului *Suspin* de Respighi în una din primele dimineți ale activității mele la Filarmonică, încă în vechiul ei sediu de pe strada Frumoasă. Sensibilitatea, lirismul, muzicalitatea captivantă, învăluitoare, care se revărsau din camera alăturată celei în care mă aflam m-au făcut să las condeiul din mînă și să ascult. Vocea și maniera de a cînta ale Emiliei Petrescu le aveam în ureche încă de pe timpul cînd fusesem colegi la Radio, așa că am recunoscut-o deîndată. M-am dus pînă la camera unde se cînta, am crăpat puțin ușa, Emilia s-a oprit din cîntat dar — după ce i-am mărturisit că simțisem nestăvilita dorință de a-i mai confirma marea mea admirație, m-am retras grăbit.

Eram din nou colegi, acum la Filarmonică, și, pe parcursul unei colaborări care avea să dureze aproape două decenii, ne-am și împrietenit; raporturile noastre de muncă, aproape zilnice, au decurs perfect, fără vreo divergență de păreri atît de ușor posibilă într-o aglomerare de solicitări, de programări variate, niciodată refuzate : azi un con-

cert de lieduri, mîine o prezență într-un concert la o uzină, a treia zi participarea la un vocal-simfonic, exemplificări la concerte-lecție, colaborări cu Filarmonicile din țară și cîte și mai cîte. Profesionalismul ei cizelat cu migală era în permanență alimentat de pasiunea pentru artă, de un entuziasm contagios în neoboseala de a cerceta toate sursele capabile a-i oferi îmbogățirea repertoriului — biblioteci, manuscrise, programe ale unor mari cîntăreți din trecut sau depistarea în cine știe care colț al țării a unui bun instrumentist, cel mai potrivit să acompanieze cutare sau cutare piesă sau să figureze pe afișele Filarmonicii. Astfel că, la unison cu pasionatul muzician și dirijor Constantin Bugeanu, ea a fost nu de puține ori inițiatoare și susținătoare a unor noi formule de program în concertele noastre, de pildă, trecerea pe scenă a sclipitoarei bijuterii a lui Pergolesi *La serva padrona*, operă camerală cu care am făcut serie în mai multe stagiuni.

O uimitoare ușurință de a învăța dublată de o memorie ieșită din comun, o neostoită poftă de a cînta, o muncă perseverentă în permanentă căutare de mai bine sînt doar cîțiva din pilonii pe care a prins viață și s-a consolidat una dintre cele mai frumoase cariere din lumea atît de bogată a cîntăreților români. E întotdeauna interesant și instructiv să urmărești procesul de formare a unei personalități, acest mozaic în care fiecare reușită este o pietricică pusă la locul ei, fie într-un spațiu încă liber, fie pentru a înlocui o alta, care nu se mai potrivea în ansamblu. La Emilia, etapele acestui proces par ușor de reconstituit, inteligența și discernămîntul sigur al artistei facilitîndu-i-l.

Multele elemente pe care le cunoşteam se cereau însă ordonate oarecum în cronologia acestui proces de formare artistică, cronologie care nu respectă întotdeauna pe cea a depănării timpului.

Pentru aceasta, am invitat-o de cîteva ori la noi acasă, la o cafeluţă, pentru a putea gusta din plin plăcerea unor destăinuiri, asezonate de umorul fin pe care i l-am preţuit întotdeauna.

— Aşadar, Emilia, după cum ne-ai mai spus, consideri o şansă faptul că la începutul carierei l-ai avut ca profesor pe Aurel Alexandrescu pentru studiul tehnicii vocale, şi că ai pregătit unele lucrări vocal-simfonice cu Constantin Silvestri. A urmat un pas extrem de important: abordarea muzicii preclasice, intrînd astfel într-o lume puţin cunoscută, cu un orizont larg, care te-a obligat să înfrunţi dificultăţi...

— ...ce-mi păreau uneori insurmontabile, dar de pe urma cărora am obţinut şi satisfacţii deosebite. Deşi îmi însuşisem o tehnică şi un repertoriu în muzica preclasică, abia tîrziu am reuşit să cunosc acele centre din Europa unde se dezbăteau marile probleme de interpretare, de reeditare şi revizuire a unui material imens. Descoperiri noi în biblioteci, interpretări în funcţie de instrumentele vechi, restaurate şi repuse în circulaţie, ca Blockflöte, flaut traversier, dulcianul, regalul — o orgă mică, preclasică, de interior, cu sunet nazal puţin aspru, spre deosebire de virginal, cembalo sau spinetta. Interesul stîrnit a fost atît de mare încît s-a simţit nevoia de a se face noi instrumente, copii fidele după tiparul celor vechi aflate prin muzee, stabilindu-se astfel care era dinamica muzicii în secolele XV, XVI, XVII, căci partiturile nu cuprind nici o in-

dicaţie în această direcţie. Ornamentele care se făceau pe aceste instrumente urmau să se cînte într-un tempo mai lent, primitivismul instrumentului nu permitea un Allegro cum îl concepem astăzi. Desigur că sonoritatea era mult schimbată, ea a necesitat şi o adaptare atît a timbrului vocal cît şi a dinamicii, pentru a putea să te integrezi perfect în armonia ciudată dar frumoasă a acestor instrumente.

— Întîlnirea „pe viu" cu această minunată lume nouă cînd a fost?

— La primul Festival Haendel la care am participat, la Göttingen, în 1966, unde am făcut cunoştinţă cu arta ornamentaţiei şi în urma căruia mi-am modificat cu totul conceptul de interpretare, stilul. În scurtă vreme m-am lăsat pătrunsă de acest nou curent, devenind chiar un exemplu de voce cu posibilităţi de ornamentare la mare grad de dificultate. Azi nu mai recunosc ca valabil ce am realizat în domeniul preclasic pînă în '66 şi caut să refac totul, spre a fi cît mai aproape de textele originale, de textul iniţial.

— În legătură cu schimbarea concepţiei de interpretare din acest punct de vedere, în ce fel trecerea anilor, experienţa, filozofia maturizării, confruntările de opinii au avut de spus un cuvînt hotărîtor în ceea ce numim, cu un termen nu destul de cuprinzător, „stilul" Emiliei Petrescu?

— Dacă ar fi să vorbesc numai despre Mozart şi Bach... Muzica lui Mozart nu este atît de uşoară precum se ia uneori, cu tempii ei puţin spumoşi, ca o dantelă rococo. Ea are o profunzime pe care o descoperi abia cu timpul... Cît despre Bach, îl cîntam preocupîndu-mă, în majoritatea cazurilor,

de tehnica vocală. Explicabil, căci e greu să faci Bach dacă nu ai o tehnică impecabilă. Dar acum, în a doua parte a vieţii, ca să zic aşa, am încercat să mă ridic la un nou Bach, din punct de vedere filozofic. Coralele, ariile, le cînt astăzi mult mai interiorizat, mai dramatizat, mai umanizat, mai aproape de adevăr. Conceptul, mai de mult, era să cînţi impersonal, ca un comentator obiectiv, fără să participi la drama pe care o redai. Astăzi, sînt un comentator care participă la ea şi caut să exprim durerea care mă pătrunde introducînd discret în cîntul meu acest sentiment. Consider că fiecare cuvînt pe care îl pronunţ în recitativ trebuie să transmită ascultătorului ceea ce simt eu, căci conflictul, drama, se petrece în recitativ, nu în arie. Ariile au un text relativ redus şi nu atît de important ca în recitative, dînd putinţă cîntăreţului să-şi manifeste posibilităţile vocale. Dar şi în aceste vocalize, care constituie părţi, la prima vedere, de tehnică pură, există totuşi posibilitatea să strecori inflexiuni care încălzesc fraza, stabilind legătura cu drama care s-a comis în recitativul anterior, sau cu cea care va veni de-acum înainte. Doar aşa reuşeşti să construieşti acea punte, nepalpabilă dar indispensabilă, de legătură bilaterală între tine şi cel căruia îi cînţi.

— Ce înseamnă, pentru un artist în plină desfăşurare a carierei sale, activitatea didactică?

— Înseamnă enorm de mult. În bine. Contactul cu studenţii, la Conservator, e pasionant, instructiv, căci îţi dezvăluie, de foarte multe ori, probleme de interpretare pe care nu le-ai sesizat în propria ta viaţă artistică. Şi atunci, căutînd să îndrepţi cîte o greşeală la vreuna din vocile pe care

le educi, te ajuți și pe tine. De exemplu, îmi spune o studentă : „Eu, pe fraza aceasta, obosesc". Constat că și eu obosesc pe aceeași frază. Și atunci caut soluții ca să nu mai obosesc nici eu și, deci, nici studenta respectivă. E și un fel de, mică, colaborare, care mie îmi place nespus de mult.

— În privința repertoriului, Emilia... S-a părut la un moment dat, probabil din cauza atenției speciale acordate muzicii vechi, că aceasta a fost o modalitate de a te refugia din fața muzicii moderne. Or, lucrurile nu stau așa. În timpul colaborării noastre am putut remarca plăcerea și interesul cu care ai adoptat ce era valoros în scrisul contemporan, mai ales în cel românesc.

— Așa și e. Avem compozitori de seamă și aș putea cita foarte multe nume înscrise cu bucurie în repertoriul meu. Mă opresc totuși asupra lui Sigismund Toduță, Pascal Bentoiu, Tudor Ciortea, Liviu Glodeanu — autori extraordinari, care folosesc în niște forme de un subtil rafinament componistic, posibilitatea superioară în ceea ce privește exprimarea, scoaterea în evidență a anumitor caracteristici vocale — țesătură, velocitate, atacuri impecabile la intervale mărite, micșorate, respirație mai lungă, triluri, pianissime. Acest lucru face plăcere unui artist care, ajuns la maturitate, pretinde din ce în ce mai mult și mai frumos. Sigur că lucrările se selecționează pe parcurs. Unele rămîn în picioare, altele, cu toate îndrăznelile și încercările, chiar interesante, de a le face cît mai importante, nu reușesc să rămînă.

— Dar în ceea ce privește marele număr de opere vocal-simfonice clasice pe care le cînți, sînt

artiști care le-au impresionat în mod cu totul deosebit în timpul lucrului pentru realizarea lor ?

— Da. Constantin Silvestri. Pentru mine, el a fost omul de la care am învățat enorm. Cred că am reținut fiecare cuvînt pe care l-a spus în pregătirea celor cîteva piese mari pe care le-am studiat împreună *Recviemul* și *Missa în do minor* de Mozart, *Missa solemnis*, *Simfonia a IX-a* de Beethoven, ca și ciclul lui de lieduri pe care l-am cîntat cu pian. Mă refer la concepția lui, pe care am adoptat-o, pentru că era convingătoare prin mulțimea de argumente prin care o susținea. Am învățat de la el o mulțime de lucruri interesante atît din punct de vedere tehnic cît și din punctul de vedere al exprimării unui sentiment — între altele acele „subito forte" sau „subito piano", pe care numai el le făcea atît de extraordinar.

— Și aceste judecăți de valoare și-au păstrat valabilitatea în continuare ?

— Da, pînă astăzi ! Și exact cu aceeași tehnică le predau și eu elevilor mei, la cursuri. Și multe alte lucruri care erau considerate în vremea aceea drept „silvestrisme". Dar tocmai cu trecerea timpului mi-am dat eu seama ce valoroase erau pentru muzică. De exemplu, mi-a cerut o dată, foarte calm, să întrerup un cuvînt în timpul cîntatului. Dar în teorie acest lucru este contraindicat, era împotriva regulilor pe care le-am învățat eu despre cum trebuie să cînți. Putea părea pentru cineva din sală că mi s-a întîmplat un accident de gît. Am făcut acest lucru, n-am îndrăznit să-l întreb nimic imediat, dar ulterior totuși am dat curs curiozității mele : „Maestre, de ce mi-ați cerut să întrerup cuvîntul acela ?" — „Pentru că în fracțiunea de se-

cundă cît glasul ţi-a tăcut, mergea ecoul în sală şi continua glasul. Cînd ai reluat cuvîntul, mai obţineam un diminuendo." Nu numai că m-a convins, dar de atunci aşa fac şi reuşesc întotdeauna să obţin efectul dorit. Altă dată, Silvestri mi-a spus: „Cînţi deschis". Am cerut explicaţii, şi el a continuat: „Ai văzut vreodată o lanternă electrică? Fascicolul de lumină pe care îl împrăştie e difuz. Dar ai posibilitatea să-l strîngi — lumina se îngustează, dar devine mai puternică. Ei, asta vreau şi eu. Îngustează-mi fascicolul sonor şi concentrează-l pînă capătă strălucirea care îmi convine mie". Acest lucru, pentru un cîntăreţ experimentat, nu e greu de realizat. Important e ca cineva să ţi-l ceară, să ai un om care să-ţi spună ce să faci cu glasul. În legătură cu această tehnică îmi amintesc că Igor Markevici, un mare dirijor şi el, mi-a spus la o repetiţie cu *Creaţiunea* de Haydn: „Aici vă rog să întrebuinţaţi un fir de voce albă, complet puerilă, fără vibrato, impersonală". Am încercat cîteva sonorităţi. De una din ele dirijorul s-a arătat foarte satisfăcut. Mi-a explicat că dorea să sublinieze textul prin obţinerea unei imagini sonore celeste, impersonale, diafane şi, ascultînd banda care s-a înregistrat atunci, vezi că a reuşit. Sigur că asemenea lucruri le face şi cîntăreţul din proprie iniţiativă, atunci cînd se află în faţa unui text corespunzător, dar se face şi la cererea dirijorului. Însă, sînt foarte puţini dirijorii care ştiu să le ceară. Silvestri cerea aproape fiecare notă, fiecare măsură, o cerea şi o impunea. El îşi construia în minte piesa, în întregime, înglobînd vocile în masa sonoră. Îţi lăsa liberă posibilitatea de a-ţi desfăşura personalitatea, dar îţi conducea teh-

nica vocală pentru a obține efectele pe care le dorea. O și spunea: „vocea dumitale e un instrument al meu pe care eu, de fapt, concep anumite culori. Dumneata mi le dai și apoi pui de la dumneata prisosul care îți convine". Era un mare priceput în ale acusticii, un pasionat cercetător al fizicii acusticii...

— Iată dar o altă pasiune a lui Silvestri, alături de colecțiile de artă și de filatelie, despre care vorbea cu aceeași căldură ca și despre muzică.

— Și eu găsesc că pasiunile care se adaugă vieții pline a unui artist aruncă o lumină mai aparte asupra personalității lui, prin faptul că îi îmbogățesc trăirea interioară, îi lărgesc orizontul, îl obligă la cunoștințe suplimentare... Știu acest lucru din proprie experiență...

Intuiam că urmează o surpriză — o fațetă încă necunoscută a Emiliei Petrescu — după felul cum i s-au îmbujorat obrajii, cum i s-a încălzit glasul, cum îi străluceau ochii. Și într-adevăr...

— Da, da, sînt o pasionată colecționară și studioasă cercetătoare de cristale, de „pietroaie" cum spun cu ușoară ironie ai mei, cu care îmi umplu valizele oriunde în lume găsesc ceva interesant. Mie, această activitate îmi procură satisfacții deosebite. În afară de faptul că lumea cristalelor este o lume perfectă, uluitoare, fascinantă, ea oferă un colorit extraordinar, un joc de forme și de lumini incredibile, încît după ce am observat îndelung lumina soarelui prin lupa unui astfel de cristal, cu sclipirile lui, simt că mă cuprinde o liniște binefăcătoare și am impresia că am străbătut o lume fantastică, de basm.

— Atunci această colecție este totodată un jurnal de călătorie cu totul aparte, în care vestigii ale unei lumi mirifice se împletesc și punctează cu poezia lor stranie etape ale peregrinărilor tale artistice ?!...

— Cam așa. Încă de pe băncile școlii mineralogia mă atrăgea, pietrele mă fascinau, mă predispuneau la visare, doream să văd locurile lor de obîrșie, Munții Stîncoși de pildă... Nu știam că visul mi se va realiza cu prilejul unor concerte date, după mulți ani, în Statele Unite, la Denver. Cînd le-am văzut aievea formele, în albia și pe malurile abrupte ale fluviului Colorado, a fost o revelație, nu mă puteam sătura de mulțimea pietrelor semiprețioase, foarte mult agat, ametiste cu cristale splendide, topaze cu formele cele mai curioase, unele chiar sferice, evocînd mișcări telurice vechi de milioane de ani. Am fost și la Yellowstone, imensul parc național cu gaizere de apă sulfuroasă, lăsînd în urmă lacuri cu fundul colorat de depozite de oxizi de fier, sulfuri de cupru. Cu ocazia unui festival la care am fost invitată, am vizitat la Cleveland o renumită expoziție anuală unde am admirat cele mai frumoase exponate de pirită din lume. Știți de unde proveneau ? De la noi, din România ! De prin Munții Maramureșului ! Să vă mai povestesc ceva foarte interesant ce mi s-a întîmplat la Odesa, unde mă aflam cu Marta Joja, pentru niște concerte. Am intrat într-un mic bazar, să cumpărăm cîteva fleacuri. Pe o tejghea, printre mici obiecte neînsemnate, zăresc o piatră ovală, a cărei prezență acolo m-a intrigat. Am luat-o în mînă, am pus-o în lumina lămpii electrice și privind-o în zare, prin transparență apărea a fi un agat. Nu mă înșelasem.

Era într-adevăr un agat, alb, care — așa cum scrie la carte — se găsește în mod cu totul special în minele din Minsk. Am cumpărat-o imediat, cu încă două surori care stăteau alături, la fel de oropsite. Eram fericită. Altă dată, mă aflam pe litoralul nostru, la stațiunea „2 Mai", cînd se spărgeau malurile mării în vederea amenajărilor portuare. Acolo am găsit aragonit, o piatră fluorescentă care, expusă la raze ultraviolete de 1600 angströmi capătă o culoare crem-portocaliu, extrem de rară...

— Bine, dar această pasiune cere o pregătire cu totul specială...

— Oarecum. Citesc mult — mineralogie, spectroscopie, am un tratat cu cele mai frumoase și interesante exponate din lume. Am și un catalog cu ajutorul căruia se pot face interpretări pe baza culorilor pe care le capătă cristalele privite printr-un aparat special de raze ultraviolete pe unde scurte, între 1400 și 4000 angströmi, care nu ajung pe pămînt fiind absorbite de atmosferă. Privită la acest aparat, pe care îl am și eu, o piatră pe care nu dai doi bani cînd o vezi cît de cenușie, cît de banală este, poate să apară de un albastru neobișnuit, neverosimil, sau în alte culori pe care nu le vedem pe pămînt în forma lor naturală, fenomen explicat de legile fizicii. În general toate aceste culori sînt puternice, tăioase, superbe, peste închipuire de frumoase. O incursiune în lumea feerică a formelor și culorilor cristalelor îmi folosește enorm. Înaintea unui concert, a studiului concentrat asupra unei lucrări, îmi dă o stare de echilibru și mă face să cînt mai frumos.

— Dar cît de mare e colecția ta, Emilia? Ai un catalog?

— Am cam șase sute de piese. Nu am catalog, nu vreau să fac o treabă prea științifică din această pasiune. Eu le cunosc pe toate pe dinafară, îmi sînt extrem de apropiate, sînt bună prietenă cu fiecare piatră în parte... Azi o privesc îndelung pe cea albă, mîine — un cristal roz, poimîine mîngîi un safir, sau un ametist...

ALEXANDRU RĂDULESCU

Niciodată nu l-am văzut pe Alexandru Rădulescu intrînd în scenă pentru a-şi ocupa locul în orchestră sau în cvartet altfel decît surîzător, cu privirea deschisă, puţin grăbit ca omul care vine la o întîlnire cu un vechi şi bun prieten: acesta era pupitrul cu note din faţa sa, care însemna bucuria de a cînta şi de a putea transmite şi altora acea desfătare pe care numai muzica bună o poate da. Şi e sigur că expresia de linişte şi de siguranţă, dublate de emoţia interioară care se transmitea direct instrumentului, aveau un efect binefăcător atît asupra colegilor cît şi a dirijorilor.

Revederile cu maestrul Rădulescu, invitat la noi acasă, invitaţii acceptate întotdeauna cu bonomie şi promptitudine, ne-au apropiat şi mai mult de dînsul. Ele au însemnat tot atîtea prilejuri de convorbiri în trei, interesante, pline de încîntare: despre studiile sale, despre începuturile ca filarmonist mai întîi în partida violinelor, despre trecerea la compartimentul violelor, despre laborioasa sa activitate ca prim titular al catedrei de violă a Conservatorului bucureştean. Şi, inedite mărturii despre

George Enescu, evocate cu fină sensibilitate, retrăite cu emoție și patos, în ritm de „taifas".

— Maestre Rădulescu, studiile muzicale le-ați făcut la Conservatorul din București...

— ...unde am avut-o ca profesoară de vioară pe excelenta pedagogă care a fost Cecilia Nițulescu Lupu. Trebuie să o fi văzut și dumneavoastră, deoarece era nelipsită de la toate concertele marilor violoniști — cu silueta ei excesiv de subțire, trăgîndu-și puțin un picior de pe urma unei poliomielite, cu privirea vie și neastîmpărată. Foarte exigentă și severă, mai ales în ceea ce privea tehnica și emisiunea sunetului, ea te obliga să studiezi și viola, pentru extinderea și fortificarea degetelor, în special ale mîinii stîngi. Astfel că, oarecum pregătit, pe la începutul anilor treizeci, cînd Filarmonica a resimțit o scădere la compartimentul violă și maeștrii Georgescu și Enescu au făcut apel la mine, eu am fost de acord să trec la această grupă. Și am luat-o, cum s-ar spune, „da capo", căci e o mare deosebire între specificul acestor două instrumente.

În timp ce vioara e robustă, rezistentă, suportă energia cu care mulți virtuozi o tratează, chiar o brutalizează cînd atacă cu arcușul, viola e un instrument care trebuie menajat: nu admite o palpare foarte energică a instrumentistului, care trebuie să fie relaxat și numai degetul să-i fie ca un ciocănel. Aici e secretul violiștilor față de violoniști, care îi ajută să nu fie doborîți de oboseala trecerii la un instrument mai mare, care solicită nu numai o alonjă mai mare dar și cîștigarea luptei pentru obținerea balansului între relaxarea muscu-

lară și articulația degetelor, — singurul în măsură a da acel sunet catifelat specific violei.

— Știu, maestre, că aceasta nu a rămas doar o mare reușită personală, ci o ridicare a întregului compartiment la un nivel care atrăgea în mod special cele mai înalte aprecieri. Dar aș dori să cunosc unele din problemele importante care au început să vă preocupe odată cu noua dumneavoastră activitate.

— A, mai întîi decalajul! Observînd cu atenție acest neplăcut fenomen, de a nu fi împreună cu restul orchestrei, constatasem că el nu apărea la instrumentele grele, ca zugtrombonul cu eclise sau contrabasul, ci... la violă! Am discutat chestiunea și cu mulți dirijori, și cu colegi, și pînă la urmă am ajuns la această explicație: majoritatea violiștilor provenind de la vioară întîmpinau dificultăți în cititul notelor pentru violă, care se scriu în altă cheie... Deci ei nu mai vorbeau în limba lor maternă, ci „traduceau". Întîrzierea chiar de o fracțiune de secundă, deranja. De aceea m-am gîndit să alcătuiesc o metodă pentru violă, pe baza căreia să se învețe instrumentul direct, fără a mai trece prin studiul viorii.

— Spuneați odată că două au fost motivele principale care v-au îndemnat să scrieți acest studiu. Primul este foarte clar, dar care este cel de al doilea?

— E un lucru și mai delicat și am să vi-l ilustrez cu o povestioară. Prin 1939 ne-a vizitat Filarmonica din Viena, pentru o serie de concerte. S-au făcut și reuniuni între orchestranți, plimbări, excursii. Cel mai mult s-a atașat de mine primul violoncelist al orchestrei. Omul era foarte simpa-

tic și prietenos, dar eu țineam să-l cunosc și pe omologul meu, pe primul violist. Însă noul meu prieten mi-a răspuns: „A, nu... va fi foarte greu... Nu veți reuși! Este foarte posac." — „De ce!" — „E mereu nemulțumit deoarece a trecut la violă de la vioară, se consideră de aceea oarecum un ratat, crede că s-a făcut această schimbare doar pentru că nu se realizase ca violonist!" Vezi dumneata? Deci omul suferea, făcea complexe de inferioritate, deși era un mare artist, un om realizat. Așa că, m-am mai gîndit eu, începînd direct cu studiul violei, viitorul instrumentist va fi degajat, se va simți liber. Cu metoda mea, considerată ca o lucrare cu adevărat științifică, am reușit să scot generații de violiști, unii sînt astăzi la rîndul lor profesori, mîndri de profesiunea lor, oameni fericiți, eliberați de suferința inferiorității! Și cu aceasta a dispărut și decalajul din orchestră provocat de viole! Astăzi, școala românească se poate mîndri cu elemente foarte dotate și serioase. Din cauza literaturii cam reduse, mai ales din trecut, ei se manifestă mai puțin ca soliști și mai mult în formații de cameră sau în cele simfonice.

— Cum se explică totuși volumul redus al repertoriului?

— O încercare de explicație ar fi și faptul că, în Europa continentală, un efect negativ l-a adus scoaterea din circuit a acestui instrument, chiar și din orchestre, în timpul Revoluției Franceze, fiind considerat un instrument al aristocrației. La mare nevoie erau trecuți la violă violoniștii cei mai slabi. Numai în Anglia găsim o tradiție neîntreruptă, de unde rezultă și faptul că acolo s-a scris cel mai mult pentru acest instrument și că ea a dat și cei

mai buni violiști. Repertoriul contemporan de violă este mai bogat. Acum se scrie peste tot, și numeroși sînt și compozitorii români care dedică lucrări acestui instrument, în pas cu curentele moderne din lumea întreagă. Probabil că ele se vor înțelege mai bine cu trecerea anilor. Ați băgat de seamă că, în general, muzica din totdeauna și-a devansat puțin timpul...

— Care este punctul dumneavoastră de vedere cu privire la menținerea, profesional vorbind, a unui artist ? Este necesar sau nu un exercițiu permanent, zilnic, de lungă durată ?

— Poate pentru pianiști, care au instrumentul gata acordat, lucrul să fie în parte rezolvat, în ceea ce privește intonația. Pe cînd orice instrumentist de coarde trebuie să fie și acordor în același timp. Tot timpul. Nu e problemă a degetelor — ele merg, dar nu merg unde trebuie. Nu scot sunetele curate, ceea ce înseamnă că nu au vibrațiile necesare ; pentru menținerea intonației e nevoie de un studiu zilnic de șase pînă la opt ore. Cu cît mai mult studiezi, cu atît sunetul îți devine mai strălucitor, mai precis. Intonația, emisiunea sonoră, devine acuma mai evident o problemă științifică de tehnică, cu ocazia imprimărilor ; ele scot în evidență mai accentuat, respingîndu-le, sunetele neclare, ca o imagine într-un obiectiv căruia nu-i găsești focarul. Abia acum a început o grijă cu totul specială pentru intonație și precizie în respectarea textului. Și tot prin imprimări se poate cerceta și chestiunea foarte elastică a interpretării, a personalității atît de diferite a artiștilor.

— Vă propun să vorbim puțin despre două lucrări din repertoriul de violă, nelipsite din progra-

mele dumneavoastră de recital, și pe care le consider excepțional de frumoase. Întîi despre *Piesa de concert pentru violă și pian* de Enescu, scrisă prin 1906, pe care o aveți imprimată, cu Enescu la pian...

— ...și cu Lipatti la întors paginile maestrului...

— Ce minunate clipe trebuie să fi petrecut toți trei! După cum mi-ați mai spus, ea figurează și astăzi în programa Conservatorului din Paris și e impusă celor care iau parte la concursuri pentru marile premii.

— Așa e. Dar cred că nu v-am relatat povestea ei, așa cum mi-a spus-o Enescu: „Mă aflam la Paris, bolnav de scarlatină. În timpul carantinei, izolat cum eram, am compus această lucrare. Cînd în sfîrșit am putut ieși, am luat manuscrisul și, urcîndu-mă într-o trăsură, m-am dus la editorul meu. După un schimb de cuvinte banale și explicația vizitei mele, făcînd gestul de a-i da manuscrisul, nu l-am găsit. Îl uitasem în trăsură. Am dat din umeri și m-am întors acasă. În două zile, lucrul nu a fost ușor, am refăcut manuscrisul în întregime, așa cum fusese compus, și l-am dus editorului." După una din primele repetiții, făcute în vederea imprimării, pe care eu i-o propusesem îndrăznind să-i cer colaborarea la pian, propunere pe care văzusem că o acceptă cu plăcere, Enescu a rămas dus pe gînduri. Eu m-am emoționat: oare nu-i plăcuse cum o interpretasem, nu-i pătrunsesem sensul? Cu puțin înainte el se arătase plăcut impresionat de seriozitatea cu care mă pregătisem, văzînd că descoperisem o mică greșeală de tipar pe care tocmai intenționa să mi-o semnaleze. Atunci?! Dar era cu totul altceva. Enescu mi-a spus:

„Ce nedrept am fost eu cu piesa asta a mea! Oare de ce n-am mai cîntat-o?! De acum încolo, domnule Rădulescu, o vom cînta mereu, de cîte ori vom avea ocazia!" Şi aşa a fost.

— Cred că bănuiţi că a doua piesă la care mă refer este minunata sonată a lui Schubert, cunoscută sub numele de *Arpeggione*, care se cîntă atît de rar...

— Arpeggione este de fapt numele unui instrument de tipul violoncelului, cu şase corzi. Îl construise un austriac, prieten cu Schubert, care a compus piesa special pentru el. Însă instrumentul a avut viaţă scurtă, dispărînd odată cu constructorul lui. Dar sonata a rămas. Este infernal de grea. Eu am auzit-o pentru prima oară cîntată de violoncelistul Gregor Piatigorsky, în transcripţie personală aici la Bucureşti. M-am decis să o învăţ. Cassadò a transcris-o şi el, după concepţia lui. Eu însă o cînt în versiunea lui Piatigorsky, pe care o găsesc mai aproape de original. E teribil de dificilă. Cu intermitenţe, mi-au trebuit şaisprezece ani de zile ca să rezolv partea finală — partea de arcuş, deşi aveam o tehnică de arcuş perfectă — pentru a respecta indicaţiile lui Schubert întocmai. Şi nu m-am mirat cînd mi s-a spus din public că am lucrat cu arcuşul de parcă aş fi fost un spadasin în plină efervescenţă. Şi aşa şi trebuie. Asemenea lucruri nu se pot pregăti în cîteva luni. Nu reuşesc.

— Aici aş adăuga şi eu o completare, maestre Rădulescu. Cînd l-aţi auzit pe Piatigorsky cu *Arpeggione*, prin 1936, ştiţi că era în plină glorie, că avea deja o carieră formidabilă în urma lui. Dar sonata o cînta pentru prima oară în public şi era teribil de emoţionat. Locuia la noi, aşa că am tra-

versat împreună cu el toate chinurile cumplite ale grijii și nervozității care l-au însoțit pînă în pragul podiumului, suplimentînd tracul lui obișnuit.

— Nici nu se poate altfel. Eu consider tracul un element pozitiv. Nu te poți aprinde acasă cum te aprinzi în fața publicului. El îți mai dă unul sau două grade în plus, și e tocmai ce-ți trebuie. Tracul este hărăzit numai ființelor superioare. L-am văzut pe Șaliapin cînd a cîntat aici, la Operă, prin 1929, dîrdîind din tot corpul și cu transpirația curgîndu-i șiroaie înainte de a intra în scenă; l-am văzut pe Perlea, cu gura uscată, respirînd greu; l-am văzut pe Casals, rugînd să i se facă loc să se întindă pe o canapea înainte de a trece pe podium; cîntînd cu Enescu în cvartet, îl simțeam cu trac, încordat la culme, primele zece minute. Și tot timpul mă gîndeam: numai de nu mi l-ar transmite și mie, Enescu are de unde pierde, dar eu ce mă fac? Emoționat sînt, dacă mai am și trac — că la trac poți pierde pentru moment pînă la cincizeci la sută — atunci cu ce mai rămîn?

— Pe George Enescu l-ați întîlnit pentru prima oară cînd ați intrat în orchestră?

— Nu... cu mult înainte: în toamna lui 1916, la București, în timpul războiului. Eram încă elev și cercetaș. Cîțiva dintre noi fusesem atașați pe lîngă un spital militar temporar, instalat în localul fostului liceu Sf. Gheorghe din Calea Victoriei, aproape de Capul Podului — Piața Victoriei de astăzi. Spitalul gemea de răniți, iar medicii, secondați de o mînă de infirmiere, se istoveau într-o muncă aproape neîntreruptă. Din cînd în cînd se organizau în spital mici reuniuni artistice, la care își dădeau concursul actori, cîntăreți și instrumentiști.

La un astfel de spectacol a fost anunţată şi participarea lui Enescu. Într-una din sălile mai mari ale spitalului paturile au fost înghesuite lîngă pereţi şi în spaţiul rămas liber la mijloc au fost puse o pianină şi un scaun. Afară de răniţii imobilizaţi în paturi se mai afla o mare mulţime de bolnavi, personalul medical şi noi, cercetaşii, care pe unde prinsese un locuşor să se aşeze, iar restul în picioare. Totul era gata, lipseau doar artiştii. Cum încă de pe atunci muzica devenise pentru mine o preocupare majoră, eram nerăbdător de a-l vedea cît mai curînd pe Enescu, pe care imaginaţia mea de copil îl plasase la loc de legendă; şi m-am strecurat la uşa de intrare unde erau aşteptaţi să vină muzicienii. La ora fixată a apărut însă numai Enescu, a cărui punctualitate avea să devină pentru mine, din acel moment şi pentru totdeauna, obiectul unei profunde admiraţii. Modest, liniştit, cu vioara în mînă, Enescu a fost poftit să ia loc pe un scaun în sală, pînă la sosirea celorlalţi artişti care urmau să-şi dea concursul. Mi-e greu să exprim în cuvinte emoţia pe care ne-a produs-o apariţia sa. În floarea vîrstei — împlinise nu de mult treizeci şi cinci de ani, Enescu avea o înfăţişare impunătoare, la care contribuiau deopotrivă figura sa deschisă şi statura bine proporţionată care, în ciuda tendinţei sale de a ţine capul şi umerii uşor înclinaţi înainte, lăsa impresia de vigoare, de vitalitate naturală. Mai era încă ceva care-ţi reţinea în mod deosebit atenţia: o expresie a privirii, aţintită parcă spre depărtări tainice, lăsînd să se întrevadă, sub o aparenţă liniştită, o lume clocotitoare de pasiuni, ţinută sub forţa unei inflexibile stăpîniri de sine. Deşi trecuse cîtva timp de la ora anunţată pentru

începerea concertului, nu venise nici măcar pianistul care trebuia să-l acompanieze. Situaţia era destul de neplăcută. La un moment dat, fără nici o ezitare, Enescu s-a aşezat pe scaunul din faţa pianinei. Pregătiţi să-l asculte cîntînd la vioară, cei de faţă au rămas uimiţi şi cam nedumeriţi. Pentru majoritatea dintre ei, cum erau cei care fuseseră nevoiţi să-şi părăsească ogoarele pentru a lupta pe front, vioara era un instrument familiar, ale cărui strune le vorbeau un limbaj apropiat, ce le mergea direct la inimă. Dar pianul?! Ce-ar fi putut Enescu să le cînte pe un instrument cu care făceau poate pentru prima oară cunoştinţă, care să-i destindă şi să-i aline? Şi, deodată, pe un acompaniament discret, tremolat, maestrul a început să fluiere o doină şi vraja mîngîierii s-a răspîndit asupra tuturor, ca un balsam adus de mîinile prietene şi pricepute ale unui om care simţea la fel cu cei pe care îi desfăta. Fluieratul lui Enescu era delicat şi vibrant, simplu şi curgător, purtînd în el un clocot indescriptibil de emoţie, de artă în expresie, aducător de înseninare pe feţele tuturor celor ce-l ascultau. Acest mare suflet, ce părea ferecat într-o lume lăuntrică de idealuri şi visări, de fapt nu se îndepărta niciodată de realitatea înconjurătoare şi plămădea mereu, prin înfăptuiri, ceea ce artistul întrezărea. Excepţionala lui putere de muncă, spiritul de iniţiativă de care da dovadă în orice împrejurare, precizia în hotărîri şi tenacitatea în înfăptuirea acestora erau bine cunoscute.

— Cred că, subliniind aceste trăsături, vă duceţi cu gîndul şi la reîntîlnirea cu marele artist, despre care nu se prea cunosc amănunte, prin 1921, cu prilejul inaugurării stagiunii primei noastre

Opere de Stat, în a cărei orchestră activați, aici la București.

— Da, da... Fiind solicitat să dirijeze acest prim spectacol, era vorba de *Lohengrin* de Wagner, Enescu a acceptat cu un avînt firesc. Dar, chiar de la prima repetiție, entuziasmul lui se prefăcu în mînie. N-ar fi bănuit niciodată atîta lipsă de pregătire, artistică și organizatorică. Toate fură pentru el ca o lovitură de bici. Să remedieze lipsurile? Aceasta cerea timp, pe care el nu-l avea — îl chemau concerte fixate cu mult înainte, în alte țări. De aceea, în fireasca-i revoltă de om și de artist, anunță că nu va mai dirija.

Situația era pe cît de delicată, pe atît de dramatică. Se făcuse atîta vîlvă în jurul acelei inaugurări solemne, ca și în jurul participării lui Enescu și totul se prăbușea acum în rușine și ridicol. În dezorientarea generală, cîțiva membri mai în vîrstă din orchestră îl rugară pe maestru să revină asupra hotărîrii sale, făgăduind că toată lumea își va da întreaga osteneală pentru ca spectacolul să se desfășoare în condițiile cele mai bune, după dorința și sub conducerea sa. Enescu a cedat și, fără întîrziere, a pornit la realizare. A doua zi a împărțit orchestra pe grupe, îndrumîndu-le și dirijîndu-le de la opt dimineața pînă la miezul nopții, într-un tempo istovitor. La fel a procedat cu corul și cu soliștii. Nu-și dădea răgaz nici pentru masă, ci mesteca doar cîteva mere în fugă, la prînz.

Și rezultatul acestei munci titanice nu se lăsă așteptat. În cîteva zile pregătirea ansamblului s-a terminat și premiera a înregistrat un adevărat triumf.

— Maestre Rădulescu, ați vrea să ne povestiți mai pe larg despre îndelungata dumneavoastră colaborare cu George Enescu în perioada cînd ați făcut parte din cvartetul inițiat chiar de el?

— Cu plăcere. Ea a început în 1941 și a durat cam cinci ani. În tot acest timp am avut prilejul să stau mult de vorbă cu maestrul, să-i ascult explicațiile în probleme de artă, să-i observ reacțiile față de felurite întîmplări, să adun mărturii ale sale, cu certitudinea că trec prin momente unice în viața mea. Era extrem de delicat cu colaboratorii săi, lipsit de pedanterie, de trufie, evitînd orice atitudine care i-ar fi dat un aer de superioritate, emanînd o discretă siguranță totuși.

Enescu vorbea puțin, dar cuvintele lui purtau rodul bogat al unei vaste experiențe și al unei gîndiri profunde. În schimb era expresiv în gesturi și privire și, de multe ori își întregea o idee muzicală, spre a o aduce cît mai aproape de textul original, cu bogata sa gamă de imitații sonore pe care le realiza din gură cu o extraordinară abilitate, sau cu o plasticitate plină de sensibilitate. De exemplu, dirija odată o simfonie de Mozart; pentru a da a înțelege felul cum trebuia interpretat un andante de suave înfiorări, ne-a spus: „Aici trebuie cîntat ca și cum ar fi un oftat de păsărică..."

Dar să revenim la cvartet... În toamna anului 1941, Ionel Perlea, care era directorul Operei, ne-a comunicat dorința lui Enescu de a alcătui un cvartet, cu Constantin Bobescu la vioara a doua, cu Theodor Lupu la violoncel și cu mine la violă. Ne-am întîlnit la el acasă. Cînd l-am revăzut, era un alt Enescu: gîrbovit din cauza bolii, dar și de apăsarea, pe care o suporta greu și îndurerat, a

vremurilor aprige, cu înverşunări sîngeroase aducătoare de noi nenorociri şi dezastre. Cum ne-a văzut, Enescu ne-a spus că ne cunoaşte bine şi că speră că vom fi de acord cu ceea ce dorea el să realizeze: să încerce ca, prin înălţările artei, să aducă o vibraţie de omenie şi de bunătate şi totodată, să răspîndească cît mai mult gustul pentru cvartet, gen muzical cu mai puţină audienţă la marele public, şi pentru care au compus muzică atîtea nume glorioase. Dorea să ne începem activitatea prin prezentarea ciclului de cvartete de Beethoven.

— Şi cînd aţi început?

— În primele zile ale lui ianuarie 1942 am fost invitaţi să începem repetiţiile, acasă la Enescu, care locuia pe actuala stradă a Cosmonauţilor, la numărul 7. La sosire, am fost surprinşi să întîlnim, chiar în holul de la intrare, un mare număr de rude întru ale artei — compozitori, muzicologi, interpreţi... Ba mai era şi un mănunchi de oameni de litere, oameni de ştiinţă, prieteni ai casei... „Nu cumva era vorba să fim supuşi unui examen?!" Eram intrigaţi. Sosisem cu cîteva minute înainte de ora fixată şi mai că ne venea să plecăm.

În clipa aceea apar Enescu şi soţia lui, care ne invită sus, în salonul destinat repetiţiilor. Primirea părea cam solemnă, dar traducea intenţia maestrului de a da un oarecare fast inaugurării noii noastre activităţi. Încăperea în care am fost poftiţi era mare, cu mobilă în diferite stiluri, multe lămpi pe măsuţe răspîndite peste tot, divane, fotolii, perne, taburete, bineînţeles un pian. Domnea o atmosferă caldă, de interior confortabil şi de cuib de artă.

Cum era şi firesc, doamna Enescu a făcut onorurile de gazdă.

Ne-am instalat într-o nişă, în prezenţa persoanelor pe care le văzusem la sosire. Enescu a început să vorbească. După cîteva observaţii despre caracteristica şi valoarea cvartetelor, a adăugat că tot ce va explica pe parcurs este strîns legat de tradiţia transmisă de la Beethoven prin profesorul său din Viena, J. Hellmesberger-junior, al cărui bunic, violonist şi dînsul, cîntase cu Beethoven. „Începem cu cvartetele grele, a spus apoi Enescu. Dacă vom cuceri fortăreţele mari, cele mici vor cădea de la sine." Şi am început cu cvartetul nr. 7 opus 59.

Repetiţiile erau pasionante. Fără a se risipi în prea multe lămuriri, Enescu avea obiceiul de a reveni mereu asupra unei bucăţi, astfel că repetiţiile durau foarte mult. Posesor al unei uimitoare tehnici a arcuşului, schimba la fiecare revenire felul de execuţie, păstrînd însă, în desfăşurarea bucăţii, linia amplă a stilului. Scopul acestor repetări era ca fiecare să ajungă să descopere singur intenţia lui Beethoven, să înveţe să aleagă ceea ce era mai firesc şi mai desăvîrşit în acea gamă de variaţii. Învăţătura cea mare era ca fiecare să se convingă de importanţa contribuţiei lui, a rolului său în cvartet, şi să-şi găsească mai uşor locul în ansamblu. Enescu nu-şi impunea personalitatea, spre a ne-o înăbuşi pe a noastră, ci ne dădea impresia unei colaborări colegiale, pe plan de egalitate, ceea ce ne îndemna şi mai mult să căutăm să ne apropiem de desăvîrşire. Contopirea totală care ne-a legat din prima zi s-a păstrat de-a lungul întîlnirilor care au urmat. Repetînd în aceeaşi încăpere, eram despăr-

ţiţi şi totuşi unul. Fiecare cu instrumentul lui; repetam în poziţii ce ne izolau pe unul de celălalt. La fereastră Enescu, într-un colţ Lupu, în altul Bobescu, iar eu în faţa pianului. Adîncit fiecare în partitura lui, nu ne vedeam. Şi totuşi, eram la un desăvîrşit unison. Chiar cu capetele întoarse, chiar izolaţi, ritmul, cadenţa, vibraţia interioară, erau aceleaşi. Identificarea era atît de mare încît, fără a-l privi pe Enescu, încetam în aceeaşi clipă, la anumite pauze, ca şi cum sufletul maestrului, pătrunzînd în noi, ar fi dat fiecăruia o supraomenească intuiţie a momentului şi cadenţei muzicale.

— Repetiţiile se făceau întotdeauna cu public?

— Da, şi chiar în prezenţa unei asistenţe alcătuite din oameni care nu erau muzicanţi.

— De ce?

— Era o metodă foarte bună ca să căpătăm o cît mai mare stăpînire în vederea concertului şi pentru ca tot ce e sec în desfăşurarea unor repetiţii să fie înviorat la căldura unui colectiv cît mai larg. Din pricina aceasta maestrul punea un deosebit accent pe expresivitate, pe interpretare, urmînd ca problemele de ordin tehnic să fie rezolvate în mod individual, în afara repetiţiilor de ansamblu.

— Şi aceasta cînd se întîmpla?

— Uite, de pildă: la începerea repetiţiilor, timp de două săptămîni, ne-a chemat cu o oră mai devreme, pentru a face exerciţii de vibrato, care aveau să ne folosească la interpretarea cvartetelor, aducînd în ele o gamă uimitor de variată, ce mergea de la melancolie la calmul desăvîrşit, putînd să atingă totodată impetuozitatea pasiunii. Datorită acestui vibrato avea el o paletă pe cît de

bogată pe atît de sugestivă. Iar ca un fel de gimnastică zilnică, înaintea fiecărei repetiții cîntam *Marea Fugă.*

Munca nu a fost ușoară. Într-adevăr, cvartetele beethoveniene, concentrate, luminoase, lipsite de efectele ușoare ale unor mari sonorități orchestrale, ce acoperă uneori golurile inspirației, alcătuiesc o înaltă încercare, ceea ce explică și greutatea cu care publicul izbutea să le simtă și să le pătrundă. Datorită lipsei de sonorități care să impresioneze, ele cer multă înțelegere și multă pregătire, chiar din partea unui auditoriu educat!

— L-am auzit de cîteva ori pe maestrul Enescu vorbind de respectul pe care interpretul îl datorează nu numai textului muzical, dar și atmosferei și tehnicii instrumentului din epoca în care a fost scris, tradiției...

— Foarte delicată problemă. Cum se întîmplă în orice domeniu, cu timpul interveniseră inovații în anumite genuri de execuție, pentru anumite piese sau fragmente muzicale. Pe cînd în interpretarea unui spiccato beethovenian școala nouă aducea o rapiditate și un ritm săltăreț necunoscut altădată, Enescu îl cînta astfel cum se executa el pe vremurile acelea îndepărtate: lin, fără precipitări, fără încleștări. Ne spunea că un asemenea spiccato nu se poate realiza decît cu un joc al degetelor pe arcuș, joc al cărui părinte este Casals. „La instrumentele cu arcuș, învățătorul nostru al tuturor este Casals" — asta era părerea lui Enescu. El considera că respectul pentru tradiție rămîne în muzică cea mai bună cale pentru o realizare reușită.

— Cu ocazia acestor repetiții ați avut, probabil, o mărturie în plus a excepționalei sale puteri de muncă...

— ...mai mult decît atît. Ni s-a dezvăluit în toată măreția sa și marea dragoste cu care studia. Nu era mulțumit decît atunci cînd realiza, cu maximum de frumusețe, ceea ce își propusese. După 5—6 ore de repetiție, spunea cu un aer satisfăcut : „Astăzi ne-am cîștigat dreptul la masă !"

— Dar dumneavoastră ?

— Încercam să-i urmez exemplul. Uneori, după repetiție, mai rămîneam puțin cu maestrul, la o mică relaxare. Într-o asemenea împrejurare mi-a vorbit el despre o mare tristețe pe care o are în legătură cu Rapsodia I. Îți amintește începutul, nu ?

— Dar cine nu ? atît de cunoscuta melodie *Am un leu*...

— ...Ei vezi ?! Tocmai despre asta e vorba. De ce ? Enescu mi-a spus : „Cînd am scris Rapsodia I, pe mine mă urmărea o melodie de pe cînd eram mititel și o auzeam cîntată de copii, cînd treceam prin dreptul școlii : «Am o patrie iubită, ta-rara, rari-rara ; România e numită, ta-rara, rari-rara...» Eu la textul acesta mă gîndeam cînd am compus Rapsodia. Nu știam de varianta «Am un leu și vreau să-l beu»". Și cine l-a cunoscut bine pe Enescu, cît era el de pur, își dă bine seama că într-adevăr, nici cu gîndul nu s-ar fi dus la varianta de care nici nu auzise. De fapt, astăzi, tot cu textul cunoscut de Enescu se cîntă melodia în școlile noastre...

— Și a venit și clipa primului concert public...

— A venit; şi noi eram înfriguraţi, pătrunşi de răspunderea pe care o aveam cîntînd alături de Enescu. Maestrul a simţit imediat cam ce se petrecea cu noi şi, pentru a risipi de la primele clipe intimidarea, ne-a apropiat tainic de el prin privirea adîncă şi magnetică ce transmitea fiorul lăuntric, electrizînd pe cei ce-l înconjurau, prin atitudine, integrîndu-ne în atmosfera lui sufletească şi artistică. Astfel, de la primele trăsături de arcuş am simţit cu toţii o aprinsă şi totală contopire. Un singur suflet în mai multe mîini.

Prezentarea ciclului nu se făcea în ordinea numerică a lucrărilor. Sensibilitatea şi intuiţia sa îl făceau să prefere, de pildă, să încheie ciclul cu cvartetul numărul nouă, în do major, mai mult din consideraţii de ordin psihologic. În ce sens? Avînd în vedere caracterul mai puţin accesibil al muzicii de cvartet, el socotea că, datorită sonorităţii ample a lui do major din acest cvartet, care „sună plin şi satisface urechea", publicul avea să rămînă cu o impresie finală de mare bogăţie de armonii, cu o senzaţie caldă de înseninare şi de destindere, atît de necesare mai ales în acea perioadă.

Ne-am bucurat de mare succes. La încheierea ciclului, publicul a ovaţionat în picioare, îndelung, ceea ce a constituit un omagiu, cald şi sincer, adus lui Enescu, şi o generoasă răsplată pentru munca noastră.

În toamna aceluiaşi an am reluat repetiţiile, cîntînd cvartete, cvintete şi sextete de diverşi compozitori, printre care şi ale lui Ionel Perlea şi Mihail Jora.

Ziua de tristă memorie a bombardamentului din 4 aprilie 1944 a adus o întrerupere a activității noastre. Dar după 23 August, cînd muzica în țara noastră a luat un avînt nemaicunoscut, Enescu a participat în prima linie, cu toate forțele sale, la realizarea deplină a țelurilor pentru care luptaseră înaintașii săi întru ale muzicii — acela ca Filarmonica să devină un bun al întregului popor. Chiar din luna octombrie am reluat seria concertelor de muzică de cameră...

— La sala Dalles...

— Da, da! Iar la începutul lui 1945 am revenit la repetițiile pentru ciclul Beethoven, care s-a ținut tot la Dalles și în aceeași formație!

Astfel că, la prima întîlnire de după război dintre maestrul Enescu și Yehudi Menuhin, care s-a petrecut aici la București, și la întrebarea acestuia „Ce făcuse dragul său profesor în anii crînceni de război?", Enescu a răspuns: „Am cîntat cvartetele de Beethoven".

Nici nu ne-am dat seama cînd se strecurase în cameră întunericul serii. Ultima noastră convorbire se terminase, dar cele două întorsături de buton — închiderea magnetofonului și aprinderea luminii — nu au reușit să risipească melancolia care ne prinsese.

Am mulțumit musafirului nostru pentru minunatele ore ce ni le prilejuise și am plecat împreună cu dînsul să-l conducem puțin în drumul său spre casă. Dar nici zgomotul străzii nu ne-a ajutat să ne regăsim. Mergeam tăcuți, fiecare cu gîndurile și

imaginile pe care atît de interesantele mărturisiri şi evocări i le trezise mai pregnant în minte.

După ce ne-am întors acasă, ca împinşi de acelaşi resort, căci ne dădeam seama că somnul ne va ocoli, am decis să transcriem imediat banda de magnetofon. Şi abia cu ivirea zorilor şi cu derularea ultimului segment de bandă, am revenit cu totul la realitate...

GEORGE ENESCU

Evocarea a cincizeci de ani de viață muzicală contemporană era firesc să fie punctată de interferențe cu numele lui George Enescu, a cărui personalitate plutește asupra lor ca o aură de sensibilitate artistică și umană.

Iată-l pe copilul în vîrstă de opt ani, elev al Conservatorului din Viena, în amintirea mult mai vîrstnicului său „coleg" de origine română Arnold Rosé, uimit de precocitatea talentului său și cu care era încîntat să vorbească în dulcele grai moldovenesc; violonist care, cu ani mai tîrziu, se va desfăta avîndu-l ca partener de muzică de cameră, așa cum povestesc și Thibaud și Kreisler, Casals și Alexandru Rădulescu. Sau, cum îl revede în gînd Aurelia Cionca, un tînăr voinic de șaptesprezece ani, dirijînd la Ateneu una din compozițiile sale, cu gesturi precise și multă siguranță. Sau pe dascălul înnăscut, exigent și delicat, sprijinitorul tinerilor talentați, pe omul ale cărui dragoste și cinste pentru artă și pentru semenii săi l-au urmărit ca o umbră toată viața, retrăind în întîmplări mici, dar semnificative, evocate cu emoție de Ștefan Gheor-

ghiu şi Mihai Constantinescu, de Valentin Gheorghiu şi Alexandru Theodorescu. Alexandru Rădulescu ne descrie un Enescu în floarea vîrstei, muncind cu pasiune, salvînd unele situaţii dificile, dar şi pe cel care, împovărat deja de boala grea ce avea să-l răpună, şi impresionat de zguduirile celui de al doilea război mondial, se sprijinea pe muzică, punînd temelia acelei oaze de senin care, în 1941, a însemnat pregătirea concertelor cu cvartetele de Beethoven; pe cel făcîndu-i confidenţe cu privire la unele compoziţii ale sale, povestind amănunte mai puţin cunoscute din viaţa sa de toate zilele.

Multidimensionalitatea lui George Enescu nu poate intra nici în cele mai meşteşugite cuvinte: de aceea — privită din unghiuri cu acuitate sporită — am alăturat trăirilor personale şi comoara de amintiri ale multor artişti prinşi în această carte, spre a da un plus de relief şi o luminozitate cît mai reală schiţei de portret a Maestrului.

INDEX DE NUME

A

ACKERMANN, Otto — 199, 201, 202, 203, 204.
ADAMACHE, Gheorghe — 266.
ALBENIZ, Isaac — 40.
ALBERT, Eugène d' — 67.
ALECSANDRESCU, Dimitrie — 211.
ALESSANDRESCU, Alfred — 17, 19, 21, 74, 91, 104, 108, 110, 115, 116, 122, 126, 129, 133, 187, 231, 232, 254, 266, 282, 310.
ALEXANDRESCU, Aurel — 110, 310, 327.
ANDAY, Rosette — 151, 153, 167.
ANDRICU, Mihail — 104, 108, 275.
ANGHEL, Gheorghe — 261.
ANSERMET, Ernest — 205, 206.
APOSTOLIDE, Apostol — 63, 64, 250, 259.
ARRAU, Claudio — 65—72, 250, 251.
ARTEMIE, Liviu — 268.
ATHANASIU, Jean — 152, 279.
AUBIN, Tony — 109, 120, 122.
AUER, Leopold — 85.

B

BACKHAUS, Wilhelm — 20, 67, 147, 199, 255.
BALSAM, Arthur — 55.
BANDROWSKA, Ewa — 37, 78—79, 238.
BARBIROLLI, John — 56.
BARRAUD, Henry — 122.

BARSOVA, Valeria — 107.
BARTÓK, Bela — 42, 70, 71, 116.
BASARAB, Mircea — 44, 275.
BASSERMANN, Alfred — 158.
BEATLES, the — 45.
BENATZKY, Ralph — 146.
BENEDETTI-MICHELANGELI, Arturo — 257, 301, 302.
BENTOIU, Pascal — 330.
BERG, Alban — 22, 200.
BERGER, Wilhelm — 272.
BERGNER, Elisabeth — 158.
BERNSTEIN, Leonard — 221.
BEU, Octavian — 70.
BÎRSAN, Mircea — 109.
BLECH, Leo — 20.
BOBESCU, Constantin — 348, 351.
BOBESCU, Lola — 120, 121, 123, 124, 132.
BÖHM, Karl — 155.
BOKOR, Margit — 153.
BOSCH, Ieronimus — 315, 316.
BOTEZ, D. Dumitru — 111, 310.
BOTEZ, Ion — 266.
BRAHMS, Johannes — 172.
BRĂILOIU, Constantin — 54.
BRAILOWSKY, Alexander — 95—97, 127, 282.
BRĂNIŞTEANU, Beno — 11.
BRĂTIANU, Ionel — 7.
BRAUNER, Harry — 110.
BREAZUL, Georgeta — 271.
BRECHT, Bertolt — 157.
BREDICEANU, Tiberiu — 104.
BRÂNCUŞI, Constantin — 225.
BROŞTEANU, Nicolae — 111.
BRUCHOLLERIE, Monique de la — 121, 132.
BUGEANU, Constantin — 109, 326.
BUSCH, Adolf — 20, 84, 206.
BUSCH, Fritz — 206, 254.

C

CALBOREANU, G. — 54.
CALLAS, Maria — 121.
CANIGLIA, Maria — 29, 30, 75—76.
CANTACUZINO, Ion — 267.
CAPOBIANCO, Tito — 219.
CARTIŞ, Theodor — 249.
CARUSO, Enrico — 7, 83, 84, 85.

CASALS, Pablo — 5, 17, 52, 55, 58—64, 93, 121, 131, 132, 236, 250, 344, 352, 357.
CASSADÒ, Gaspar — 88, 93, 343.
CASTALDI, Alfonso — 69.
CAZABAN, Al. — 54.
CERNEI, Elena — 310.
CERVANTES, Miguel de — 316.
CHAGALL, Marc — 221.
CHARELL, Erich — 159.
CHIRIAC, Mircea — 111.
CILLARIO, Felice Carlo — 108.
CIOCULESCU, Radu — 54, 108, 253.
CIOCULESCU, Şerban — 54.
CIOLAN, Antonin — 109.
CIOMAC, Emanoil — 19, 54, 119, 129, 130, 187, 253, 282.
CIONCA, Aurelia — 9, 66—71, 357.
CIORTEA, Tudor — 330.
CLEMENT, Franz — 52.
CLOËZ, Gustave — 73.
COCORĂSCU, Madeleine — 9, 101.
COMARNESCU, Petre — 253.
CONSTANTINESCU, Mihai — 318—324, 358.
CORTOT, Alfred — 9, 121, 130, 131, 132, 236.
COTESCU, Panait — 278.

D

DAGOVER, Lil — 158.
DAJOS, Bela — 159.
DALI, Salvador — 316.
DAMASCHIN, Virgil — 111.
DARCLÉE, Hariclea — 76.
DARVAS, Lilly — 158.
DEBUSSY, Claude — 135.
DELIBES, Léo — 23, 24.
DEMETRIAD, Alexandru — 271.
DENTZLER, Robert — 205.
DIETRICH, Marlene — 186.
DINICU, Grigoraş — 30, 31, 60, 62, 63, 91.
DOLUHANOVA, Zara — 106.
DOMINGO, Placido — 222.
DOUCET, Clément — 159.
DOWNES, Olin — 25.
DRESSLER, Franz Xaver — 272, 309.
DUMITRESCU, Ilinca — 271
DVOŘAK, Antonin — 172.

E

EFTIMIU, Victor — 7, 54.

104.
ELENESCU, Emanuel — 111, 112, 242.
ELMAN, Mischa — 83—86.
ENACOVICI, G. — 297, 304.
ENESCU, George — 16—20, 53, 59, 60, 61, 67, 84, 109, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 127, 131, 132, 133, 134, 170, 171, 259, 274, 275, 297, 298, 319, 320, 321, 338—355, 357.
ERBICEANU, Constanța — 297, 300.
ESARCU, Constantin — 261.

F

FALL, Leo — 8.
FALL, Fritz — 96.
FALLA, Manuel de — 40.
FASSBAENDER, Domgraf Willy — 153.
FELDMAN, Ludovic — 118, 267, 273, 274, 275.
FEUERMANN, Emanuel — 93—94, 184.
FILIONESCU, Ion — 55, 94, 126.
FILIP, Vasile — 304, 321.
FISCHER, Edwin — 67, 255.
FLETA, Miguele — 147.
FLIPSE, Marinus — 126.
FLONDOR, Nektara — 152.
FLONDOR, Tudor — 152.
FLONDOR-RACOVITZA, Florica — 101.
FLORESCU, Arta — 272.
FOLESCU, George — 279.
FOTINO, Ion — 93, 111.
FOTINO, Maria — 111.
FRANCESCATTI, Zino — 84.
FRANÇOIS, Samson — 121.
FRIED, Oscar — 160.
FRIEDMANN, Ignaz — 9.
FUCHS, Robert — 53, 171.
FURTUNĂ, Horia — 112, 231, 232.
FURTWAENGLER, Wilhelm — 141, 150, 160, 183, 254.

G

GAFTON, Nicolae — 272.
GALLON, Noël — 297.
GARCIA LORCA, Federico — 316.
GEDDA, Nikolai — 203.
GENTY, Jacques — 123, 124.
GEORGESCU, George — 17, 43, 44, 56, 244, 246, 268, 269, 275, 281—288, 291, 292, 313, 314, 338.
GERSHWIN, George — 151.

GHEORGHIU, Ştefan — 296—308, 357.
GHEORGHIU, Valentin — 110, 296—308, 358.
GHIGA, Ion — 111, 112.
GHILELS, Emil — 106.
GIESEKING, Walter — 42, 105.
GILBERT, Jean — 8, 146.
GIMPEL, Jacob — 48, 49, 54, 55.
GLODEANU, Liviu — 330.
GRANICHSTAEDTEN, Bruno — 146.
GRAUR, Constantin — 11.
GRIEG, Edvard — 68.
GRIGORIU, Theodor — 103.
GROZĂVESCU, Traian — 152.
GUÉTARY, Georges — 126.
GUITRY, Sacha — 187.
GUŢIANU-ALESSANDRESCU, Emilia — 187.

H

HAAS, Monique — 120, 122, 132.
HALMOŞ, Gheorghe — 271.
HAN, Oscar — 54.
HASKIL, Clara — 201.
HEIFETZ, Jascha — 55, 84, 254.
HELLMESBERGER-JUNIOR, Josef — 17, 53, 170, 171, 350.
HEWITT, Maurice — 297, 304.
HINDEMITH, Paul — 201.
HOFMANNSTHAL, Hugo von — 181.
HOLLANDER, F. — 159.
HOROWITZ, Vladimir — 9, 42, 218, 250, 256, 257.
HORTOLOMEI, Nicolae — 267.
HUBERMAN, Bronislaw — 16, 47—57, 67, 84, 254.

I

IANCOVESCU, Ion — 54.
IAROSEVICI, George — 272.
IBBEKEN, Ida — 49.
INDY, Vincent d' — 17.
IONESCU, Eugen — 121.
IORDĂCHESCU, Dan — 272.
IONESCU-GALAŢI, Ilarion — 271.
IOSIF, Petre — 111, 127, 129.
ISTRATTY, Edgar — 268.

K

KÁLMÁN, Em. — 7, 8.
KARAJAN, Herbert von —

204.
KERN, Adele — 153.
KESSLER, Martha — 309—317.
KIEPURA, Jan — 151.
KLEIBER, Erich — 56, 150.
KLEMPERER, Otto — 20, 160, 163.
KORTNER, Fritz — 158.
KOUSSEVITZKY, Serghei — 235, 257.
KOZLOVSKI, Ivan — 106.
KNAPERTSBUSCH, Hans — 183.
KRAUSE, Martin — 67.
KREISLER, Fritz — 5, 15—33, 53, 55, 84, 133, 357.
KŘENEK, Ernst — 151.
KREUDER, Peter — 159.
KREUZBERG, Harald — 77.
KUBELIK, Jan — 68.
KULIBIN, Gheorghe — 278.
KUNZ, Erich — 203.
KURZ, Selma — 9, 282.

L

LASZLO, Ferenc — 271.
LAURIAN, S. — 267.
LAZĂR, Mircea — 238, 239.
LĂZĂREANU, Barbu — 11.
LĂZĂRESCU, Irina — 108.
LEDERER, Franz — 158.
LÉHAR, Franz — 8, 158, 209.
LEHMANN, Lotte — 150, 155, 189.
LESSING, E. G. — 294.
LÉVY, Lazare — 297.
LIPATTI, Dinu — 121, 201, 256, 342.
LISZT, Franz — 209, 300.
LUPESCU, Alexandru — 238, 239.
LUPU, Theodor — 111, 348, 351.

M

MADERNA, Bruno — 201.
MAGALOFF, Nikita — 55.
MAHLER, Gustav — 171, 172, 173.
MAINARDI, Enrico — 100, 199, 208, 209.
MANDYCEWSKY, Eusebiu — 149.
MANIU, Adrian — 10.
MANOLIU, George — 112.
MARINESCU, Emil — 75.
MARCEAU, Marcel — 38.
MARKEVICI, Igor — 332.
MASSART, Joseph — 23.
MASSARY, Fritzi — 158.
MASSINI, Egizio — 9, 78, 154, 203, 204, 239, 279.

MAXIMILIAN, Vladimir — 109.
MAYR, Richard — 151.
MEHTA, Zubin — 218.
MELBA, Nelly — 133.
MENUHIN, Yehudi — 55, 117, 118, 119, 127, 204, 205, 355.
MESSIAEN, Olivier — 315.
MICHAUX, Henri — 226.
MIHALOVICI, Marcel — 122.
MILSTEIN, Nathan — 16, 84, 90—92.
MIRON, S. — 267.
MISSIR, Nicolae — 54, 187.
MITMANN, Leopold — 91.
MIZRAHY, Dan — 71.
MLYNARSKY, Emil — 40.
MOISSI, Alexander — 241.
MONTEUX, Pierre — 134.
MOODIE, Alma — 56.
MOORE, Gerald — 56.
MOORE, Grace — 80.
MORINI, Erica — 55, 84, 235.
MORUZAN, Constantin — 112.
MOSCU, Titi — 112.
MOSCU, Xenia — 112.
MOSER, Hans — 153.
MOZART, Constanze — 185.
MOZART, Leopold — 179, 185.
MOZART, Wolfgang Amadeus — 176, 178—180, 183.
MRAVINSKI, Evgheni — 106.
MUSICESCU, Florica — 256, 257.

N

NECEŢKAIA, Debora — 106.
NEVEU, Ginette — 132.
NEWMAN, Ernest — 26.
NICULESCU-BASU, George — 279.
NIJINSKI, Vaclav — 134.
NIKISCH, Arthur — 68.
NIMURA, Yeichi — 77.
NIŢULESCU, Petre — 19, 28.
NIŢULESCU-LUPU, Cecilia — 338.
NONO, Luigi — 201.
NOTTARA, C. Constantin — 197.

O

OBORIN, Lev — 106, 112.
OBRAZŢOV, Serghei — 107.
OBUHOVA, Nadejda — 106.
ODOBESCU, Alexandru —

269.
OISTRAH, David — 106, 107, 112, 127, 304—306.
ORTEGA Y GASSET, José — 316.
OTESCU, Ion Nonna — 277, 278.
OZAWA, Seiji — 217.

P

PALLENBERG, Max — 158.
PATTI, Adelina — 47.
PAUMGARTNER, Bernard — 182.
PERLEA, Ionel — 36, 38, 89, 102, 254, 276, 344, 348, 354.
PESSIONE, Umberto — 9.
PETRESCU, Emilia — 310, 313, 325—336.
PETROVICI, Alex. (Hope) — 54.
PIATIGORSKY, Gregor — 87—89, 93, 129, 343.
PICASSO, Pablo — 40, 41, 226.
PICCAVER, Alfred — 151, 155.
PINCHERLE, Marc — 26.
PISCATOR, Erwin — 157.
POPA, Aurelian Octav — 271.
POPESCU, Hristache — 111
POPOVICI, Doru — 272.
PRICE, Henry — 219.
PRIHODA, Vasa — 16, 168, 169, 173, 174.
PROFETA, Laurenţiu — 111.
PRUNNER, Josef — 17, 171, 234, 235, 267.
PRUNNER, J. Josef — 231.
PUGNO, Raoul — 68.

R

RĂDULESCU, Alexandru — 337—356, 357, 358.
RAHMANINOV, Serghei — 18, 19.
RALEA, Catinca — 43.
RAVEL, Maurice — 27, 134.
REBREANU, Liviu — 54.
REINHARDT, Max — 5, 145, 157, 181, 186, 191.
REISENAUER, Alfred — 66, 68.
REIZEN, Mark — 106.
RESZKE, Jean de — 7.
RICHTER, Hans — 53, 172.
RICHTER, Sviatoslav — 106.
ROGALSKI, Theodor — 108, 111.
ROLLAND, Romain — 293.
ROMANESCU, Aristizza — 295.

ROSÉ, Arnold — 153, 169, 170, 173, 175, 357.
RUBINSTEIN, Arthur — 4, 34—46, 121, 135, 136, 236, 237, 240, 257, 282, 283.
RUDEL, Julius — 219.
RUHA, Ștefan — 271.

S

SACHER, Paul — 209.
SADLO, Milos — 196.
SADOVEANU, Ion Marin — 27, 277, 278.
SAINT-SAËNS, Camille — 40, 134.
ȘALIAPIN, Feodor — 9, 133, 187, 344.
SARASATE, Pablo de — 67.
SARI, Ada — 232.
SARVAȘ, Anton Adrian — 267.
SAUER, Emil — 68, 101—103, 104, 147.
SCHALK, Franz — 150.
SCHERCHEN, Hermann — 56, 94, 97, 198, 199, 200, 201, 282.
SCHMITT, Florent — 134.
SCHNABEL, Artur — 99, 255.
SCHÖNBERG, Arnold — 21, 22.
SCHULHOF, Otto — 16, 18, 20, 22, 25, 30, 31, 55, 61, 64.
SCHUMANN, Elisabeth — 147.
SCHUMANN, Robert — 172.
SCHWARTZ, Vera — 21.
SCHWARZKOPF, Elisabeth — 203.
SCHWEIZER, Albert — 64.
SEBASTIAN, Mihail — 54.
SEBÖK, György — 113, 114.
SECĂREANU, Nicolae — 253, 271, 279, 289—295.
SERKIN, Rudolf — 218.
SILLS, Beverly — 219.
SILVESTRI, Constantin — 72, 113, 268, 269, 327, 331, 332.
SLĂTINARU, Maria — 271.
SLEZAK, Leo — 147, 151, 239.
SMETACEK, Vaclav — 109, 196.
SOARE, Z. Soare — 145.
SOCOR, Emanoil — 11.
SOCOR, Matei — 108, 109, 125, 126, 129, 196.
SOREANU, Nicolae — 253.
ȘOSTAKOVICI, Dmitri — 42.
SPIRU, Iuliu Constantin — 54, 55.

STĂNESCU, Nicu — 273.
STARKER, Janos — 113.
ȘTEFĂNESCU-GOANGĂ, Petre — 81, 104, 108, 279, 313, 314.
STEINER, Rudolf — 147, 279, 280.
STERN, Isaac — 132.
STOCKHAUSEN, Karl Heinz — 302.
STOLZ, Robert — 146.
STRATILAT, Paul — 112.
STRAUS, Oscar — 8, 22.
STRAUSS, Johann — 8, 172, 173.
STRAUSS, Richard — 150, 151, 283.
STRAVINSKY, Igor — 135, 136.
ȘUȚU, Rodica — 111.
SZERING, Henryk — 132.
SZIGETI, Josef — 16, 55, 84.
SZYMANOWSKY, Carol — 40, 41.

T

TĂNASE Maria — 273.
TAUBER, Richard — 153, 158.
TEMPEA, Valeriu — 267.
TEODOREANU, Ionel — 253.
TEODOREANU, Păstorel — 54.
TEODORESCU, Mihail — 111.
TEODORESCU-BRANIȘTE, Tudor — 11.
TEODORIAN, Valentin — 313.
TEODORINI, Elena — 248.
TEODORU, Radu — 267.
THEODORESCU, Alexandru — 267, 273, 274, 358.
THIBAUD, Jacques — 55, 58, 59, 84, 120, 121, 122, 123, 125—138, 236, 357.
THIMMIG, Helene — 145.
TIBBETT, Lawrence — 80—82.
TODUȚĂ, Sigismund — 330.
TORTELIER, Paul — 132.
TOSCANINI, Arturo — 5, 34, 75, 109, 155, 183, 187, 190, 203, 206, 254.
TUDOR, Andrei — 54.

U

UNAMUNO, Miguel de — 316.
UNGAR, Imre — 116.

VAN SAANEN, A. — 267.
VANCEA, Zeno — 272.
VALÉRY, Paul — 294.
VARGA, Ovidiu — 249.
VOICU, Ion — 109, 276.
VOICULESCU, Vasile — 253.
VOINESCU, Alexandru —
VOLTAIRE — 165.

W

WAGNER, Cosima — 209, 210.
WAGNER, Richard — 172, 209, 210.
WALBURG, Otto — 158.
WALLMANN, Margarete — 191.
WALTER, Bruno — 150, 155, 160, 166, 183, 187, 189, 203, 206, 254.
WEBER, Carl Maria von — 162, 163.
WEBER, Marek — 159.
WEBERN, Anton — 22.
WEILL, Kurt — 157.
WEINBERG, I. — 267.
WEINGARTNER, Felix — 150, 153, 154, 182.
WERBA, Erik — 312.
WIÉNER, Jean — 159.
WILCKENS, Friedrich — 77.
WOLF, Hugo — 172, 173, 294.
WLADIGHEROFF, Pancio — 109.

Y

YOUMANS, Vincent — 146.
YSAYE, Eugène — 17, [illegible].

Z

ZECCHI, Carlo — 98—100, 208, 273.
ZECCHI-VAIT, Velta — 98—100.
ZWEIG, Stefan — 185.

CUPRINSUL

PRELUDIU 5

MARI INTERPREȚI AI LUMII, OASPEȚI AI BUCUREȘTIULUI

Fritz Kreisler 15
Arthur Rubinstein 34
Bronislaw Huberman 47
Pablo Casals 58
Claudio Arrau 65
Opéra Comique 73
Maria Caniglia 75
Ewa Bandrowska 78
Lawrence Tibbett 80
Mischa Elman 83
Gregór Piatigorsky 87
Nathan Milstein 90
Emanuel Feuermann 93
Alexander Brailowsky 95
Carlo Zecchi 98
Emil Sauer 101
Intermezzo 104
La lumină 107

Jacques Thibaud 125

POPASURI

Viena 139
Berlin, Dresda, Leipzig 156
Din nou la Viena 168
Salzburg 176
Praga, Zürich, Luzern 194
New York 213

EFEMERIDE 230

MOMENT SENTIMENTAL 250

ATENEUL ROMÂN
ŞI FILARMONICA „GEORGE ENESCU" 260

SCHIŢE DE PORTRET

Opera Română de ieri 277
George Georgescu 281
Nicolae Secăreanu 289
Ştefan Gheorghiu şi Valentin Gheorghiu 296
Martha Kessler 309
Mihai Constantinescu 318
Emilia Petrescu 325
Alexandru Rădulescu 337
George Enescu 357

INDEX DE NUME 359

Lector : MARIANA IONESCU
Tehnoredactor : MARTA FOIAŞ

Apărut 1984. Bun de tipar 06.04.1984
Coli tipar 11,62

Întreprinderea Poligrafică Galaţi
Tiparul executat sub comanda nr. 6528 la
B-dul George Coşbuc nr. 223 A
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA





Colecția Clepsidra



„O jumătate de veac în lumea muzicii" este o carte cu o construcție și factură aparte — o mărturie a cinci decenii de viață închinată celor mai nobile idealuri de frumos, în care se vede și rolul activ jucat de țara noastră pe plan european și chiar mondial, în prezent și în trecut.

Ideea de a vorbi despre unele figuri ale artei interpretative românești este foarte bună, ele completînd galeria personalităților străine amintite în prima jumătate a cărții. În acest cadru, prezența lui George Enescu o aflăm peste tot, ca o aură de excepțională sensibilitate, din detalii inedite avînd menirea să adauge încă o lumină la cunoașterea vieții marelui nostru muzician.

Jack Bratin a fost un spirit atent, îndrăgostit de misiunea sa, pe care a slujit-o cu o pasiune fără egal, restituindu-ne cu generozitate momente mari și unice care se înscriu în istoria artistică a unei țări. Într-adevăr, ceea ce caracterizează pe autorii acestei cărți este marea lor noblețe sufletească, marea lor delicatețe și căldură, care explică faptul cel mai evident reflectat în paginile ei : zecile de prietenii pe care le-au avut și le mai au și a căror flacără ei au reușit să o țină mereu aprinsă.

Lei 9,25

THEODOR GRIGORIU